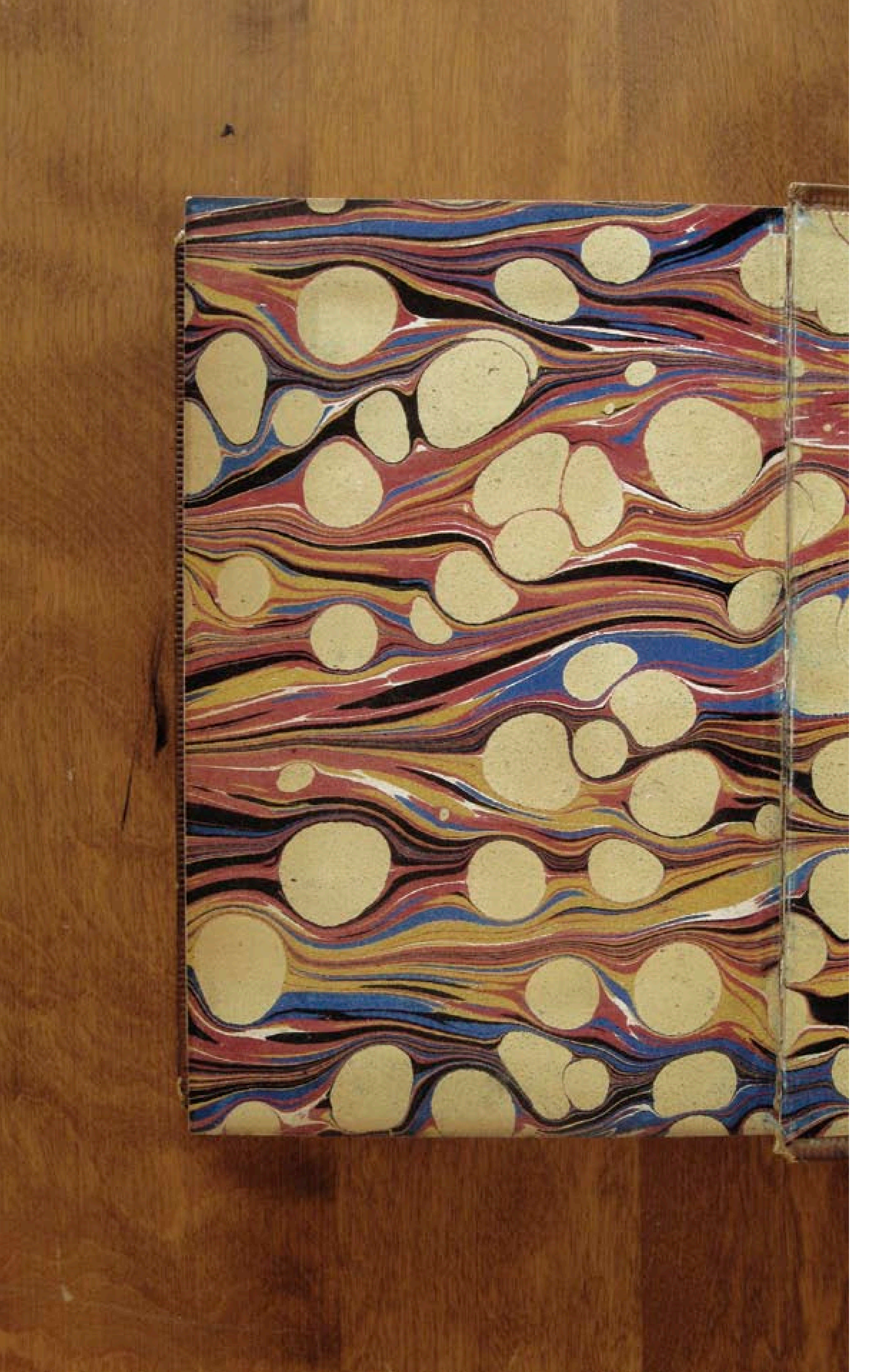
L'art et la notion de civilisation

7e École internationale de printemps, Montréal, 11–15 mai 2009



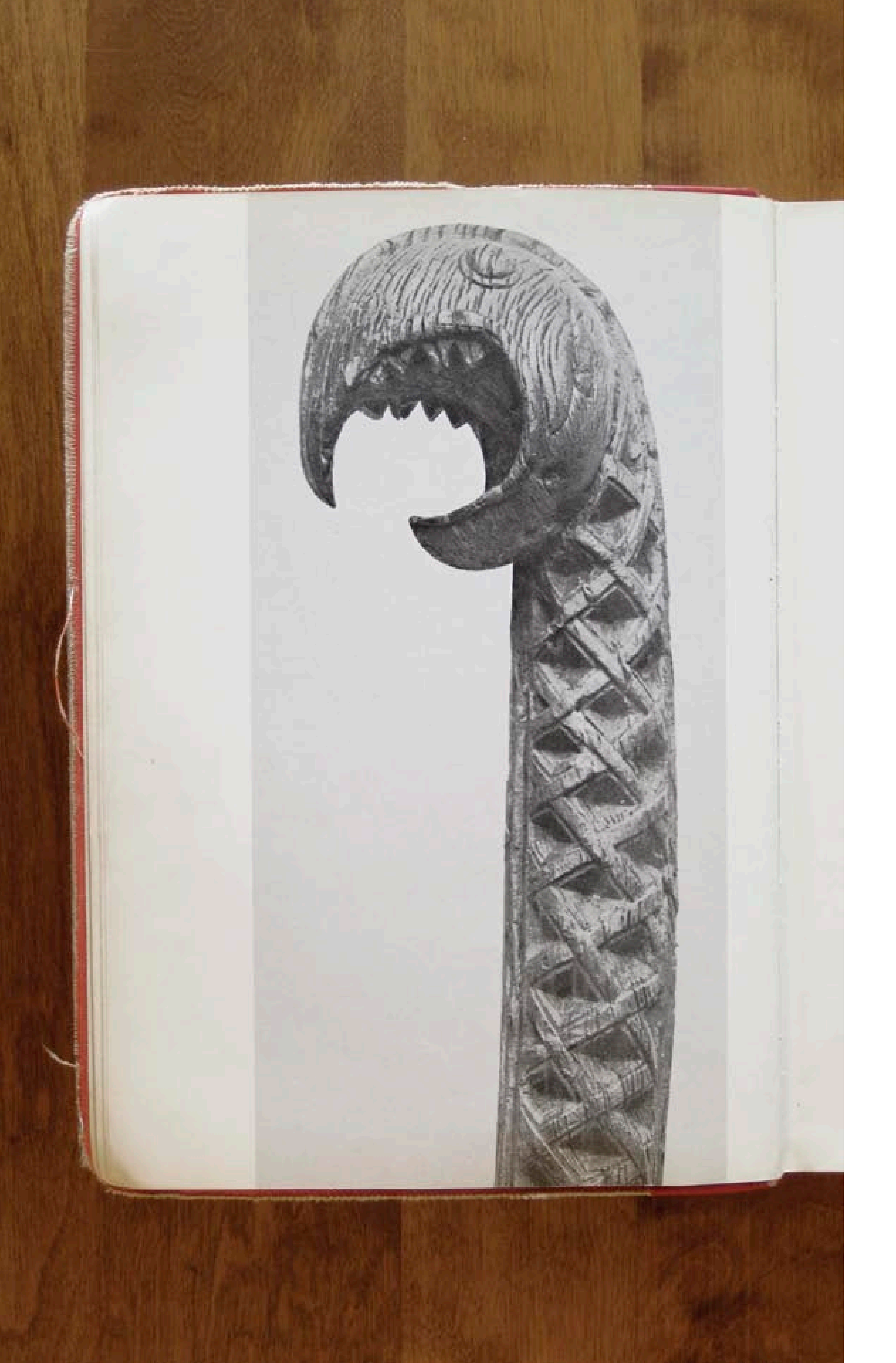


RÉSEAU INTERNATIONAL POUR LA FORMATION
À LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART

L'art et la notion de civilisation

7e École internationale de printemps
Montréal, 11–15 mai 2009

Sommaire



L'historien de l'art est-il l'auteur du livre de la civilisation ?

Dans les derniers jours du XXe siècle, l'éminent professeur Ernst Gombrich déclarait que la tâche principale de l'historien de l'art consiste à défendre « la civilisation traditionnelle de l'Europe occidentale ». En effet, l'historien de l'art, selon Gombrich, serait « un porte-parole de notre civilisation : nous voulons en savoir plus sur notre Olympe ». Certes.

Il n'en demeure pas moins que ce concept englobant ne va pas du tout de soi. À partir de notre point de vue actuel, il semblerait que la notion de civilisation ait subi un curieux renversement : alors que la civilisation représentait autrefois une valeur glorieuse et incontestée, les effets critiques de la décolonisation l'ont imprégnée d'une odeur nauséabonde, de sorte qu'on ne l'a plus approché qu'avec une batterie de doutes et de précautions. Toutefois, depuis quelques décennies, marquées par la montée des études postcoloniales, par l'invention du néocolonialisme et par l'omniprésence de la mondialisation, la prolifération de certains discours politiques a donné un nouveau souffle à la notion de civilisation et l'a réinscrite dans le vocabulaire usuel de la pensée contemporaine.

Or selon les enseignements récents de l'histoire de l'histoire de l'art — qui, somme toute, ont généré des réflexions critiques aussi bien que des productions tout bonnement complaisantes —, il semblerait que la civilisation soit

l'une des notions cardinales de notre discipline. L'hypothèse principale de cette École de printemps postule que la notion de civilisation traverse tout le régime discursif de l'histoire de l'art. Plusieurs signes semblent l'indiquer ; ceux-ci feront l'objet de nos interrogations. Nous tenterons plus particulièrement de saisir comment les diverses conceptions de la civilisation ont façonné ou infléchi notre discipline et comment, en retour, les multiples histoires de l'art ont transformé nos perceptions des civilisations — que le terme soit envisagé au singulier, au pluriel ou comme support de projections imaginaires.

En dernière analyse, nous nous poserons une question épineuse : est-il possible, voire utile, de fonctionner, en tant qu'historiens de l'art, sans le paradigme de la civilisation ? En travaillant ensemble tout au long de cette semaine, comme nous le faisons à longueur d'année, dans des lieux consacrés de notre discipline (universités, bibliothèques, musées), nous chercherons à déterminer jusqu'à quel point la notion de civilisation structure notre discipline et nos institutions. Dans quelle mesure les classifications de l'histoire de l'art, qui sont issues des pratiques de catégorisation des Lumières, véhiculent-elles des modèles de civilisation en distinguant les beaux-arts des arts décoratifs, la culture raffinée de la culture de masse, le *high art* du *low art* ? Comment, dans un champ social élargi, les efforts concertés de conservation ou les incidences d'iconoclasme sont-ils motivés par le désir d'affirmer ou de détruire le paradigme de la civilisation ? Enfin, plus près de nous, il conviendra également de réfléchir à la notion même de conférence scientifique et aux diverses fonctions dans lesquelles elle nous engage. Celles-ci sont-elles des foyers de production, voire des produits, de cette entité que nous nommons la civilisation ? Est-ce bien là, précisément, le lieu où nous parlons notre *lingua franca*, par-delà les écoles nationales atomisées que défendent et sous-tendent les histoires de l'art globales et locales ?

Là où les définitions se dérobent, il arrive souvent que les usages nous renseignent. Et si nous réussissions à définir la civilisation, il nous resterait encore à préciser à qui elle appartient et ce qu'elle autorise ses agents à accomplir. Dans la série télévisée *Civilisation* et dans son livre éponyme, Sir Kenneth Clark n'hésitait pas devant cette question : « Qu'est-ce que la civilisation ? Je ne sais pas. Je ne peux la définir de manière abstraite — pour le moment. Mais je crois que je peux la reconnaître quand je la vois ». Et Clark de poursuivre : « Indépendamment de ses mérites en tant qu'œuvre d'art, l'Apollon incarne un plus haut degré de civilisation que le masque nègre ». Selon la mentalité

de certaines époques — révolues ? — et de certains praticiens, les dires de Clark paraissent tout à fait justes : or la tâche minimale de tout historien de l'art, soutient-il, est de reconnaître la chose civilisée dès qu'il l'aperçoit. Mais toujours est-il que cette « définition » un peu cavalière de Clark évoque un concept fondamental de l'art et de l'histoire de l'art, concept qui pose l'altérité comme condition et horizon de la fonction identitaire déléguée à l'art.

Ainsi, la civilisation permet à l'historien de l'art de cerner des sujets individuels, d'opérer des hiérarchisations selon les races et surtout de penser ses objets à partir de l'opposition binaire qui est née dans le même contexte historique que la notion de civilisation et les institutions modernes de l'histoire de l'art : l'Orient et l'Occident. Sommes-nous, historiens de l'art, les fantassins de la civilisation ? Notre mission est-elle une mission civilisatrice ? De telles interrogations surgiront sans doute lorsque nous nous pencherons sur la question des édifices — sous-terrains et triomphants — de la civilisation. Elles s'imposeront aussi lorsque nous tenterons de distinguer les objets barbares des objets civilisés. Et elles seront à l'ordre du jour alors que nous prendrons position en tant qu'héritiers ou ennemis de la civilisation.

Enfin, si le « mouvement » et le « progrès » ne constituent pas les points d'amorce de notre réflexion commune, il ne fait aucun doute que ces deux concepts seront remis en question lors de nos dernières séances. Selon une certaine doxa issue des Lumières, le progrès, « mouvement vers l'avant » selon la formule laconique de *L'Encyclopédie* de Diderot, se veut un des traits essentiels de la civilisation. L'enjeu de l'art et de l'histoire de l'art serait de le rendre lisible et visible, de le provoquer, de le cartographier. De fait, l'histoire de l'art a érigé le mouvement artistique comme une de ses catégories principales. Les artistes occidentaux, quant à eux, ont fait de l'analyse et de la représentation du mouvement un enjeu artistique majeur. Comment la civilisation s'achemine-t-elle d'un point A à un point B ? Comment se propage-t-elle ? Quel est le rôle joué par l'art dans un tel mouvement de dissémination ? La violence et la destruction posent-elles de véritables menaces à la civilisation ou en sont-elles les moteurs ? Au terme de nos débats, nous aurons sans doute entre les mains une histoire de l'art plus critique. Et il nous incombera alors de nous demander, encore une fois, si ce que nous aurons créé est aussi civilisant que civilisé.

lundi 11 mai

8 h 45 — café

9 h 15
HEC MONTRÉAL
SALLE BANQUE DE DÉVELOPPEMENT DU CANADA (« BDC »)
Inauguration de la 7e École de printemps

Christine Bernier
Université de Montréal

Todd Porterfield
Université de Montréal

9 h 45
Séance 1
ANALYSES CRITIQUES ET HISTORIOGRAPHIQUES

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Thomas Kirchner
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Anne Lafont
INHA
Les tabous de l'histoire : figures noires

Raffaele De Giorgi
Università del Salento
Shaftesbury e le arti: agli albori dell'Illuminismo

10 h 45 — pause café

Luke Uglow
University of Edinburgh
Morelli and Giorgione: Rhetoric and Competition

Corina Reian-Simon
Université de Montréal
John Ruskin et Winston Churchill : considérations sur l'art et sur la civilisation européenne

David Mark Mitchell
Queen's University
Aby Warburg and the Art Historian's Laughter

12 h 30 — déjeuner au rez-de-jardin

14 h
HEC MONTRÉAL
SALLE « BDC »
Séance 2
LA CIVILISATION ET LES INSTITUTIONS DE L'HISTOIRE DE L'ART

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Jean-Loup Bourget
École normale supérieure

Noémie Etienne
Université de Genève, Université Paris I
Pédagogie et politique : les restaurations dans l'espace public à Paris (1750–1815)

Marie-Ève Marchand
Université de Montréal
L'usage muséal des collections d'arts décoratifs et leur statut dans le discours général de l'histoire de l'art : le cas du South Kensington Museum dans la seconde moitié du XIXe siècle

Juliette Lavie
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Photographie et pédagogie. À propos d'*Alphabet* d'Emmanuel Sougez et d'Henri Jonquières (1931)

15 h 30 — pause café

Monia Abdallah
École des hautes études en sciences sociales, Paris
Art contemporain et civilisation islamique. Le British Museum face à ses collections

Henri Zerner
Harvard University
Kenneth Clark, a Civilised Art Historian

17 h — résumé de la journée et discussion

Michela Passini
INHA

Giuliano Sergio
Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Sapienza Università di Roma

19 h — cocktail
RESTAURANT LE CERCLE

19 h 30 — dîner
RESTAURANT LE CERCLE

Présentation de la revue *Perspective*

Nicole Dubreuil
Université de Montréal

Anne Lafont
INHA

Olivier Bonfait
Université de Provence, INHA

mardi 12 mai

9 h
HEC MONTRÉAL
SALLE « BDC »
Séance 3
IMPÉRIALISME ET POSTCOLONIALISME

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Claude Imbert
École normale supérieure

Florence Duchemin-Pelletier
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
La nouvelle scène contemporaine inuit canadienne : l'émancipation d'un art local

Giovanni Arena
Seconda Università degli Studi di Napoli
Unità delle Arti alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli

Emilie Goudal
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Les Femmes d'Alger de Delacroix à Erro : évolution de la vision artistique occidentale de l'Algérie ?

10 h 30 — pause café

10 h 45
HEC MONTRÉAL
SALLE « BDC »
Séance 4
ENNEMIS DE LA CIVILISATION

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Maria Grazia Messina
Università degli Studi di Firenze

Pauline von Arx
Université Paris 4, Università degli Studi di Firenze
L'esprit subversif de Francis Picabia dans les couvertures de *Littérature*

Emilie Vergé
Université Paris 3
L(e dés)ordre visuel de l'avant-garde cinématographique américaine et la notion de *wilderness* : Stan Brakhage

Thorsten Wübbena
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main
The Concept of Nature and Civilization in the Music Videos of Björk

Alexis Desgagnés
Université de Montréal
« Zerstörung ist ein Anfang!? » La destruction de la civilisation dans la culture visuelle de l'activisme politique radical contemporain

12 h 45 — déjeuner au rez-de-jardin

14 h 15
HEC MONTRÉAL
SALLE « BDC »
Séance 5
TRANSFERTS DE CIVILISATION

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Michael Zimmermann
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Zirwat Chowdhury
Northwestern University
Corrupt Visions of India at the Royal Academy in Late Eighteenth-Century Britain

Ursula Helg
Universität Wien
Aneignung und Integration fremder Kunst und Kultur in Afrika. Ein Beitrag zu einer dialogisch und global ausgerichteten Kunstgeschichte

Alessandra Troncone
Sapienza Università di Roma
Le mostre di arte africana in Europa e America in epoca postmoderna

15 h 45 — pause café

Ursula Grünenwald
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main
Kein Heim für den Touristen? Francis Alys' künstlerische Auseinandersetzung mit seiner Wahlheimat Mexiko

Dominic Hardy
Université du Québec à Montréal
Quand les Hurons recevaient la représentation de la France

17 h — résumé de la journée et discussion

Florence Chantoury-Lacombe
Université de Montréal

Giuseppe Di Natale
Università degli Studi di Firenze

18 h — cocktail et dîner
OLIVIERI LIBRAIRIE-BISTRO

COCKTAIL OFFERT PAR LE GOETHE-INSTITUT MONTRÉAL

mercredi 13 mai

9 h 30
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Atelier pour les étudiants
COMMUNICATION SCIENTIFIQUE : MODE D'EMPLOI

Claude Imbert
École normale supérieure

Johanne Lamoureux
Université de Montréal

Noriko Yoshida
Chuo University, Tokyo

11 h 30
VISITE DU MUSÉE
Josée Bélisle
Musée d'art contemporain de Montréal

12 h — déjeuner

14 h
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
RENCONTRE AVEC LES CONSERVATEURS ET VISITE DU MUSÉE

16 h 15
COCKTAIL

18 h
AUDITORIUM MAXWELL CUMMING
CONFÉRENCE
Jonathan D. Katz
Art, Eros and the Sixties

jeudi 14 mai

9 h
CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

Allocution de bienvenue
Alexis Sornin
Centre Canadien d'Architecture

9 h 15
Séance 6
CONSTRUCTION(S) ET CIVILISATION(S)

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Sarah Linford
INHA

Inderbir S. Riar
Columbia University
Notes from the Underground City

Jeong-yon Ha
University of Edinburgh
The Visual Representation of Tower Bridge at the End of the Nineteenth Century

10 h 30 — pause café

Mathilde Assier
École normale supérieure, Université Paris 4
Le Panthéon de *San Francisco el Grande* (1869–1883), l'échec d'un monument à la gloire de la civilisation espagnole ?

Geoffrey Carr
University of British Columbia
The Indian Residential School: Forging the "Chain between Barbarism and Civilization"

Suzanne Paquet
Université de Montréal
Formes spatiales et grands récits urbains : figures de l'instantané

12 h 30 — déjeuner libre

14 h
Séance 7
OBJETS SAUVAGES/OBJETS CIVILISÉS

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Laurier Lacroix
Université du Québec à Montréal

Lucia Piccioni
École des hautes études en sciences sociales, Paris, Scuola normale superiore di Pisa
Strapaese et *Stracittà* : deux modèles de civilisation dans le fascisme italien

Jim Harris
Courtauld Institute
Civilising Donatello: Carving, Polychromy and the Body of Christ

Jasmina Karabeg
University of British Columbia
Flaming, Savage Heart: Masson, Bataille and the Politics of Antiquity during the 1930s

15 h 30 — pause café

Marie Garraut
École normale supérieure
A la croisée de deux modèles de civilisation européens : la situation ambiguë des Anciens Pays-Bas, à la lumière des paysages de Joachim Patinir

Benoît Buquet
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
L'affiche lacérée comme trace de la civilisation ? (1949–1964)

16 h 45 — pause

17 h — résumé de la journée et discussion

Constance Moréteau
Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Université Paris I

Catherine Girard
Harvard University

18 h 30 — cocktail dans la maison Shaughnessy

vendredi 15 mai

9 h
CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE
Séance 8
CIVILISATION ET PROGRÈS

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Ségolène Le Men
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Dominik Brabant
Ludwig-Maximilians-Universität München
Fins de l'histoire et commencements de l'art. Les deux modernités de Rodin

Nadine Franci Binder
Université de Genève
Civilisation du regard. Vers un autre paradigme de la perception dans la représentation du mouvement autour de 1900

Sarah Charbonnier
Université Paris 4
L'idéologie de la *renovatio* dans la Rome de Léon X : art et renaissance d'une civilisation ?

Anne-Marie Christin
Centre d'étude de l'écriture et de l'image, Université Paris 7
Les origines iconiques de l'écriture

11 h — pause café

11 h 15
Séance 9
FIGURES DU SUJET (1)

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Luís de Moura Sobral
Université de Montréal

Katharina Eck
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
Psyche on the Wall: A Decorative Re-interpretation of the Cupid-Psyche Liaison

Daniela Viggiani
Université de Montréal
Le mythe comme expression de l'altérité : le cas emblématique de la figure de Médée

Anna Monusova
Université Paris I, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
Entre la culture nationale et la civilisation occidentale : le folklore russe chez Ivan Bilibine et Vassili Kandinsky

12 h 45 — déjeuner libre

14 h
Séance 10
FIGURES DU SUJET (2)

PRÉSIDENT DE SÉANCE
Henri Zerner
Harvard University

Michael Zimmermann
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
Vision contre cinéma, nature contre culture. Bergson, Delaunay et la structure d'une crise du dispositif médiatique

David Michel Lemaire
Université de Genève
Les *Christ au jardin des Oliviers* d'Eugène Delacroix : figure de l'artiste prophète ?

Emilie Bouvard
Université Paris I
Le musée occidental, de la civilisation à la barbarie, un questionnement par la performance : *Homerunmuse*, Carolee Schneemann

Jingjing Zheng
University of Alberta
Identity, Alterity and Fluidity in the Globalized World: Works by Chinese-American Artist Liu Hung

16 h — pause café

16 h 30 — résumé de la journée et discussion

Cédric Lesec
Université Paris Ouest Nanterre La Défense, INHA

Nele Martina Putz
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

17 h 30 — remise des diplômes



Résumés

Monia Abdallah

Art contemporain et civilisation islamique. Le British Museum face à ses collections

< moniaabdallah@yahoo.fr >

Dès le début des années 1980, le British Museum a mis en place une politique d'acquisition d'œuvres contemporaines du Moyen-Orient. Les œuvres ainsi acquises sont successivement exposées avec les objets d'art islamique du musée réunis dans la galerie John Addis.

C'est à Jessica Rawson, alors responsable au département des Antiquités orientales, que revient la présentation de cette collection d'art contemporain du Moyen-Orient et de son association à l'art islamique : l'usage de l'écriture arabe a été le dénominateur commun dans la constitution de cette collection. C'est donc bien parce que l'usage de l'écriture arabe par certains artistes contemporains peut être associé à l'art de la calligraphie de la *civilisation islamique* passée et peut ainsi supposer la continuité de cette tradition, qu'il est le critère de sélection des œuvres. Cet usage prolongerait ainsi l'art islamique aujourd'hui.

Cette interprétation réaffirme le lien entre *Art, Histoire* et *Islam*, ce dernier terme étant entendu comme « civilisation islamique ». Afin de comprendre ces liens entre art et civilisation au sein de ce champ artistique lié à l'Islam, je m'attarderai sur cette interprétation du British Museum, d'abord en l'historicisant, c'est-à-dire en montrant ce qu'elle doit à l'histoire de la formation de sa collection d'art islamique classique (et aussi en quoi elle s'en éloigne) ; ensuite, en essayant de comprendre ce qu'elle implique et ce qu'elle révèle des usages contemporains de la notion de civilisation.

Giovanni Arena
Unità delle Arti alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli

< giovanniarena11@virgilio.it >

La Mostra d'Oltremare di Napoli, può essere considerata un documento storico complesso ed allo stesso tempo un monumento contenente un insieme composito di risorse culturali ed ambientali. È documento storico-artistico come oggetto materiale testimone di un periodo che ha segnato, tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, grandi avvenimenti per la storia politica d'Italia e dell'Europa, per la storia dell'arte e dell'architettura della città di Napoli.

La Mostra d'Oltremare è, già in senso etimologico, monumento come segno che fu posto e rimane a ricordo di un avvenimento; come singolare insieme di opere d'arte, d'architettura di scultura, di arte figurativa e decorativa, che per il loro pregio d'arte e di storia, e per il loro significato, hanno speciale valore culturale, artistico, morale; come complesso ambientale; come sistemazione urbanistica, modello emblematico di un modo "differente" di progettare la città negli anni del razionalismo.

Il documento-monumento Mostra d'Oltremare ci informa, soprattutto di un progetto unico ed esemplare di integrazione di vari aspetti del mondo di cui è stato espressione: integrazione, in primo luogo, tra arte e propaganda, di strategia di coinvolgimento delle masse, ed estetica della politica coloniale.

Alla luce delle ricerche documentarie effettuate sull'organizzazione degli spazi espositivi del progetto originario è emerso il tema dell'unità delle arti come presupposto fondamentale alla costituzione dell'immagine dell' Esposizione stessa.

La Mostra d'Oltremare ha nel suo dna una forza dell'immagine evocativa e simbolica che forse supera il valore dell'architettura stessa. Concepita in un momento storico in cui ogni gesto creativo doveva essere comunque un gesto politico, si prefiggeva innanzitutto il dominio dell'osservatore attraverso l'impatto e la seduzione visiva.

Mathilde Assier
Le Panthéon de *San Francisco el Grande* (1869–1883), l'échec d'un monument à la gloire de la civilisation espagnole ?

< mathildeassier@orange.fr >

Le « Panthéon », comme lieu de glorification des hommes illustres de la patrie, de construction d'une mémoire collective par les arts, fut au XIX[e] siècle un emblème de la grandeur des nations et un dispositif de mise en valeur de leur « civilisation ». Issu d'une longue genèse, le Panthéon national espagnol ne vit le jour qu'avec la *Gloriosa*, révolution libérale de 1868, qui l'instaura en l'église madrilène de *San Francisco el Grande*. L'apothéose inaugurale laissa rapidement place à l'oubli et les quatorze illustres défunts transférés là précocement furent peu à peu renvoyés à leurs anciens sépulcres.

Inspiré de prestigieux modèles européens — le Panthéon parisien, la Walhalla de Ratisbonne, Westminster, Santa Croce de Florence — le Panthéon madrilène voulait être le symbole d'une « Espagne fière », en voie de régénération et de progrès. Par le processus de ce qu'on appellerait aujourd'hui des « transferts culturels », les libéraux du *Sexenio Democrático* souhaitaient fermement annihiler l'image d'un pays déclinant et sous-développé.

Pourquoi l'échec d'un tel projet, après moins de quinze années d'existence ? L'Espagne, en évitant de faire appel aux artistes contemporains, pouvait-elle se présenter comme une civilisation « en état de marche » ? Au-delà des problèmes économiques, c'est sous le prisme de ses carences idéologiques et artistiques, mais aussi de la mauvaise adaptation d'un modèle culturel importé, que le Panthéon, projet qui eut assurément de la peine à unir l'Espagne du passé à celle du présent, mérite d'être analysé.

Emilie Bouvard
Le musée occidental, de la civilisation à la barbarie, un questionnement par la performance : *Homerunmuse*, Carolee Schneemann

< emiliebouvard@hotmail.fr >

En novembre 1977, Carolee Schneemann est invitée à intervenir au Brooklyn Museum of Art à New York. Les collections de ce musée s'étendent de l'Antiquité égyptienne à l'art contemporain, autant d'artefacts produits par des civilisations éloignées géographiquement et temporellement, mais disposés pour un regard occidental. Cette performance prend place dans un contexte idéologique particulier : en 1976, les historiennes d'art Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris ont monté au County Museum de Los Angeles l'exposition *Women Artists 1550–1950* qui vise à redonner une place aux femmes artistes et aux arts traditionnels féminins dévalués. Enfin, en 1974 et 1975, les archéologues Marija Gimbutas et Merlin Stone ont publié des recherches qui révéleraient l'existence au Néolithique de sociétés matriarcales.

Cette performance de Carolee Schneemann mêle ces différents aspects : elle évolue avec désinvolture dans un musée réputé, devant une projection composée à la fois d'images du musée, de l'exposition de Harris et Nochlin, de ses performances antérieures évoquant les civilisations crétoises et étrusques, et de la photographie d'une statue de déesse chouette d'une île équatoriale (la *homerunmuse*). Schneemann improvise un texte parfois cru qui pose la question du statut de ces objets arrachés à leur civilisation dans un musée occidental, qui se révèle en fait lieu de barbarie — la performance elle-même comme genre artistique comporte une forte dimension de critique des institutions muséales symboles de notre civilisation.

Ce qui m'intéresse ici aussi est de mettre en valeur un néo-primitivisme féministe reposant sur l'évocation mythique de civilisations anciennes matriarcales. Chez Schneemann, ce néo-primitivisme construit un érotisme déjouant la pulsion scopique traditionnelle conçue comme appropriation par le regard, pour la remplacer par un

plaisir de participation qui ne vise rien de moins qu'à battre en brèche la façon même dont on regarde les œuvres d'art dans la civilisation occidentale au XXe siècle.

Dominik Brabant

Endpoints of History and Origins of the Arts: Rodin's Two Modernities

< dominik.brabant@gmx.de >

In the years around 1900 Auguste Rodin's sculptural works became an important site that fostered different attempts of the self-description of modernity as well as a discussion about the relation between the visual arts and the process of civilization. In the center of these debates, Rodin's admirers and critics were concerned with the fascinating ways in which Rodin succeeded in visualizing the movements and fluctuations of a living body in the fixed medium of sculpture. However, if one takes a closer look at the art-critical and art-philosophical writings on Rodin, especially in German-speaking countries, one realizes a rather unsettling incongruity concerning the structure of the arguments and interpretations presented: While the poet Rainer Maria Rilke embraced Rodin's sculptural depictions of the body as an artistic recovery of nativeness and bodily authenticity beyond cultural reshaping, the philosopher and sociologist Georg Simmel interpreted the "Bewegungsmotiv in der Plastik" as an unmistakable sign of the progressive movement of modern civilization towards a constant acceleration of life and modern urban culture.

In my talk, I would like to analyze these seemingly contradictory arguments and interpretations. In addition, I want to propose an interpretation of Rodin that seeks to locate these conflicting readings historically in the inherent ambiguity of Rodin's images of corporeality that continually elude an unequivocal production of meaning. Rilke's and Simmel's attempts to describe the aesthetic effects echo and perform this flight of meaning on a structural level.

Benoît Buquet

L'affiche lacérée comme trace de la civilisation ? (1949–1964)

< benoitbuquet@gmail.com >

Au sortir de la seconde guerre mondiale, des artistes comme Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrêne et Mimmo Rotella vont s'intéresser graduellement à l'affiche préexistante et altérée. La pratique du *décollage* éclot dans une Europe défaite en pleine reconstruction. Ils s'emparent d'une matière devenue parfois presque sauvage : objets publicitaires en faillite, revendications politiques virulentes, témoignages d'un vandalisme de la lacération anonyme. Une telle entreprise fait aussi écho à une mise en question radicale du langage et du lisible. Avant même l'étiquette « nou-

veau réalisme », l'*affichisme* en art se situe au confluent de la peinture abstraite, la poésie lettriste, la photographie, le cinéma et entretient une position ambiguë envers la notion de *ready made*. L'intervention propose de réfléchir les rapports entre art et civilisation au travers de l'affiche lacérée — entre déception et promesse, destruction et régénération — en revenant sur trois temps forts. Les fragments préparatoires et résidus filmiques de l'un des premiers travaux de Hains et Villeglé, œuvre inachevée datée de 1949 et jamais commentée, posent la question de la trace de la civilisation et de sa disparition. L'exposition la *France Déchirée* de 1961 rappelle que le *décollage* s'inscrit et se systématise en pleine guerre d'Algérie, au moment où la France doit faire face à la question coloniale et où l'idéologie d'une « mission civilisatrice » ne devient plus tenable. Nous terminerons sur la biennale de Venise de 1964. Rotella expose officiellement au sein du pavillon italien et les travaux de Hains interrogent les spécificités d'une telle manifestation.

Geoffrey Carr

The Indian Residential School: Forging the "Chain between Barbarism and Civilization"

< gpccarr@interchange.ubc.ca >

In 1913, in his annual report to the Department of Indian Affairs, Indian Agent W. M. Halliday referred to each generation of Aboriginals that had attended residential school as a link in the "chain between barbarism and civilization." Halliday and many others in the Department at that time believed that a purpose-built structure, the residential school, would produce a comprador class of ex-students who would return to their home communities and hasten there the dissolution of cultural, social and economic networks. Architectural plans for these institutions reveal overwrought spaces drawn to segregate gender, control movement and comportment, compel labour, inculcate faith and facilitate surveillance. In this paper, I examine how notions of civilization, hygiene and discipline informed the design of this national network of schools and how these structures fit into a larger typology of other institutions meant to produce civil space by controlling "difficult populations."

I also survey the contemporary reuse of certain residential schools in British Columbia—for purposes as disparate as a luxury resort, a Roman Catholic pilgrimage site, a museum and a site of ceremonial destruction—to argue that these places reflect complicated, unassimilable histories that cannot easily be sublimated by reconciliation efforts, such as financial reparations, memorials or official apologies. The popular, facile sentiment to "turn the page" on this painful history appears inadequate when confronted by the sheer geographic and temporal scope of the system's built fabric. In this way, the narrative structure of "forgive and forget," of "turning the page" threatens to foreclose a Canadian *Vergangenheitsbewaltigung*, an unflinching struggle with this building type and with our colonial past.

Sarah Charbonnier
L'idéologie de la *renovatio* dans la Rome de Léon X : art et renaissance d'une civilisation ?

< charbonn@phare.normalesup.org >

Après le pontificat de Jules II (1503–1513) qui a permis à Rome de s'imposer à nouveau sur la scène européenne, Léon X, son successeur (1513–1521), doit consolider cette position encore précaire. Moins porté que Jules sur les aspects militaires, il préfère développer la politique culturelle de prestige de ce dernier, et la centre sur l'idéologie de la *renovatio* : la Rome des Papes ressuscite celle d'Auguste, soit l'apogée de la civilisation antique, et la surpasse même en tant que capitale de la chrétienté. Pour propager cette idée, le nouveau pape attire les meilleurs poètes, humanistes et artistes de son temps ; tous sont chargés d'illustrer par leurs œuvres le nouvel âge d'or romain. Dans notre intervention, nous souhaiterions réfléchir sur cette idée de *renovatio* et sur ses implications concrètes dans le domaine des arts. L'illustration de la *renovatio* est en elle-même problématique : il ne s'agit pas seulement pour l'artiste de célébrer son époque, mais de la mettre en scène comme achèvement d'une autre civilisation : comment ces deux temporalités, ces deux cultures, s'articulent-elles dans les images ? Le problème est d'autant plus complexe que cette idéologie est orchestrée par le pouvoir pontifical qui se réclame ostensiblement d'une civilisation païenne : or la conciliation entre dogme chrétien et culture antique peut susciter la surprise, voire l'indignation, dans un contexte de montée du luthérianisme.

Zirwat Chowdhury
Corrupt Visions of India at the Royal Academy in Late-Eighteenth-Century Britain

< zirwatchowdhury2012@u.northwestern.edu >

In his thirteenth discourse, delivered in 1786, Sir Joshua Reynolds praised Indian architecture as follows:

> "The Barbarick splendour of those Asiatick Buildings, which are now publishing by a member of this Academy [William Hodges], may . . . furnish an Architect, not with models to copy, but with hints of composition and general effect. . . ."

Sir John Soane's inaugural lecture at the Royal Academy in 1810 resonated with similar thoughts and words:

> "These works are proper subjects for the contemplation of the artist who will from them enlarge his stock of ideas. . . . I shall therefore refer him to the superb views of India now publishing by a member of this Institution [Thomas and William Daniell], regretting however that we are not yet in possession of geometrical drawings of the parts from actual mensuration, without which no correct judgment can be formed of their true value to the architect."

Soane's careful departure from Reynolds, however, registers British concerns about Indian architecture during this period of imperial expansion. His reference to the Daniells, who contended that Hodges's paintings were inaccurate, underscores the problems that absence of travel to India posed for British architects, whose training privileged empirical study of classical ruins in Rome. This paper examines the motivations that drove British efforts to include India within the classical world and the challenges that accompanied them. It argues that the dialogue between artistic discourse and imperial politics in Britain and British India during this period is crucial to understanding the British response to Indian architecture.

Anne-Marie Christin
Les origines iconiques de l'écriture

< christin_am@club-internet.fr >

L'histoire de l'art occidental a partie liée avec l'écriture de manière étroite et profonde. Alberti fait explicitement référence à elle dans les conseils qu'il prodigue aux peintres débutants. Au XXe siècle, Henri Michaux s'interroge sur la propension des peintres de sa génération à inventer des « signes ». Mais il s'agit dans tous les cas de la seule écriture que l'on connaisse vraiment en Occident, celle qui s'y pratique et qui peut donner l'illusion qu'elle est universelle : l'alphabet. Michaux lui-même ne fait pas exception à cet égard. Or rien n'est plus opposé par principe à l'art que l'alphabet. Il est le premier et le seul système, depuis l'invention de l'écriture sous la forme idéographique qu'on lui connaît encore aujourd'hui en Chine et au Japon, à avoir rompu avec l'image.

L'objet de cette conférence sera d'examiner le problème des liens qu'entretient l'art avec les civilisations de l'écriture sous trois angles différents. On tentera d'abord de définir le rôle que joue « l'image » — son support, ses figures et ses vides — dans l'invention de l'écriture. On s'interrogera ensuite sur les conséquences qu'a entraînées le modèle alphabétique dans l'art occidental, en l'opposant aux pratiques artistiques des cultures fondées sur l'idéogramme. Mais le déséquilibre du système alphabétique ne pouvait que susciter en contrepartie des formes de créations plastiques originales. Le trompe-l'œil en est l'exemple le plus remarquable. Il n'est cependant pas le seul.

Raffaele De Giorgi
Shaftesbury e le arti: agli albori dell'Illuminismo

< raffaele.dg@ateneo.unile.it >

L'intervento parte da alcune considerazioni riguardanti l'attività di Shaftesbury come *patron*, in rapporto soprattutto alla decorazione della "King's Staircase" a Hampton Court Palace realizzata dal pittore italiano Antonio Verrio. Il soggetto della vasta rappresentazione è tratto dalla *Satira dei Cesari*, scritta nel 361 d. C. da Giuliano l'Apostata; la complessa allegoria celebra la vittoria del protestante Guglielmo III sul cattolico Giacomo II Stuart. L'articolato impianto iconografico fu appunto il frutto dell'azione influente del celebre Shaftesbury; a tal proposito, se la sua carriera come teorico e filosofo è ben conosciuta, non si può dire altrettanto del suo attivo mecenatismo. In confronto ai *patrons* che lo precedettero (si pensi a Lord Arundel e a Carlo I) Shaftesbury fece, in verità, ben poco, ma gli insegnamenti che trasse dal suo mecenatismo gli dettero l'occasione di scrivere dei saggi che avrebbero avuto una grande eco, influenzando il corso delle idee sull'arte in Gran Bretagna. Nel caso del celebre "Scalone" di Hampton, è bene che la quasi subitanea sfortuna critica toccata in sorte all'opera di Verrio vada oggi svincolata da quella, facile, equazione tutta novecentesca (proposta da Wind e Portier), e ricondotta anche a ben altri mutamenti del linguaggio figurativo e, più generale, all'intero *taste* inglese d'inizio Settecento. Il criterio della "qualità", invocato giustamente dal metodo della *connoisseurship*, non è infatti più da considerasi oggi un dato meramente metastorico, ma un 'precipitato' culturale legato alle tante "metamorfosi del gusto" (studiate da Haskell e da tanti altri). E, nello specifico, tutto ciò trova un senso compiuto nella rilettura dell'opera del Conte: le *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*.

Alexis Desgagnés
« Zerstörung ist ein Anfang!? » La destruction de la civilisation dans la culture visuelle de l'activisme politique radical contemporain

< alexisdesgagnes@gmail.com >

Depuis le XIXe siècle, les médias ont souvent donné de l'activisme politique radical l'image d'un spectre antisocial mû par une impulsion destructrice canalisée dans le vandalisme de la plus sacro-sainte des valeurs de la société civilisée : la propriété privée. Contemporaine des manifestations oppositionnelles qui, depuis le sommet de l'OMC tenu à Seattle en 1999, accompagnent nécessairement chaque rencontre officielle des élites politiques et économiques mondiales, l'apparition d'internet a facilité aux activistes l'appropriation et le détournement de cette image, qu'ils utilisent désormais pour faire connaître les aspirations politiques au fondement de leur entreprise de destruction de la civilisation, généralement négligées par les médias officiels. Parmi celles-ci, on retrouve intact le projet des Lumières de sortir l'humain de sa minorité pour lui permettre de se réaliser en tant que genre dans une société libre de toute domination, projet évacué au cours du développement de la civilisation capitaliste. Faisant jouer la raison émancipatrice contre la raison technique, l'iconographie émanant de l'activisme politique radical élève l'action directe en geste émancipateur, pavant la voie à un retour au primitivisme ou à l'avènement d'une postcivilisation. Dans cette communication, j'examinerai certaines représentations glanées au fil de mes recherches pour alimenter une archive visuelle de l'activisme radical que j'ai constituée sur la toile.

Florence Duchemin-Pelletier
La nouvelle scène contemporaine inuit canadienne : l'émancipation d'un art local

< duchemin.florence@wanadoo.fr >

Figure complexe de l'histoire de l'art, la création inuit contemporaine se débat entre deux cosmogonies : celle traditionnelle en voie d'extinction et celle, exogène, imposée par l'Occident. Lorsque James Houston, jeune artiste ontarien, séjourna dans le Grand Nord à la fin des années 1940, il fut séduit par la sculpture locale et se fit l'instigateur d'une nouvelle dynamique artistique. A l'ère où l'attrait du primitif gagnait les esprits et où l'exemple des artistes modernes tendait à s'affirmer, le succès commercial de l'opération fut assuré — un succès néanmoins à double tranchant puisqu'il enferma l'art inuit dans un carcan.

Les contours de la création furent tracés progressivement, par le biais de l'Occident. Si dans un premier temps les lignes s'avérèrent malléables, et si la force des artistes les plus talentueux fut d'avoir su jouer des contraintes, un essoufflement se fit sentir au bout de quelques décennies. Tandis que les changements s'accélèrent et que la modernité s'imposa dans le Nord, le Sud semble en effet avoir conservé une idée bien précise de ce à quoi doit aspirer l'art inuit. Impératifs économiques et demande croissante d'un marché en quête d'ailleurs ont sans conteste engendré une stagnation dans la création.

Depuis les années 1980 émerge toutefois une nouvelle scène inuit contemporaine, à l'intérieur de laquelle les artistes se réapproprient leur identité et bousculent les conventions formelles établies jusqu'alors. En redéfinissant le genre, ils entendent désormais s'imposer comme artistes contemporains à part entière.

42 



Photo Cdt Lefebvre des Noëttes

Labour en Palestine

le culte du passé, des ancêtres, la vénération des usages, des croyances religieuses — qui sont
souvent l'expression intellectuelle de progrès antérieurs — contribuent à empêcher de nouveaux
perfectionnements.
Les institutions et les croyances d'une société progressive doivent être telles que leur sta-
bilité ne soit pas incompatible avec une certaine instabilité, avec une « liberté modérée de changer
avec discernement » (Bagehot, *ibid.*, p. 90).
Il est extrêmement difficile de retrouver sous l'amas des coutumes stéréotypées des peuplades
arriérées les facteurs internes qui les ont fixées ; elles sont devenues une seconde nature ; on n'en
connaît pas l'histoire. Ces peuplades n'en sont pas moins très instructives, parce qu'elles nous
présentent sous un fort grossissement un fait important qu'on rencontre chez tous les peuples,
même les plus progressifs. Elles nous incitent par comparaison à rechercher pourquoi, par suite
de quelles circonstances, ces peuples ont franchi les obstacles et atteint un niveau supérieur.

2. La genèse des grandes civilisations antiques

Les peuplements. — Les peuplades qui sont restées au stade néolithique, dispersées sur d'assez
grandes étendues dans toutes les parties du monde, sauf l'Europe, y forment des groupes
clairsemés d'une faible densité. L'immense majorité des hommes qui ont dépassé ce stade sont
groupés en grandes masses.
Leur croissance a été très rapide : elle couvre quatre ou cinq mille ans, elle a été de plus de
50 % du début à la fin du dernier siècle, alors que le temps écoulé depuis le début du paléolithique
jusqu'à la fin du néolithique est de l'ordre de cent mille ans.
Les civilisations de ces amas compacts dérivent de très petits noyaux initiaux, qui se sont
formés en quatre ou cinq régions étroitement délimitées, dans un climat chaud ou tempéré, sous-
trait à l'action directe de la dernière glaciation quaternaire : le cours inférieur et moyen du Nil,
l'Elam et les terres basses de la Mésopotamie, la vallée supérieure et inférieure de l'Indus, le grand
coude du Hoang-Ho, le fleuve Jaune, dans la Chine du Nord, ou les terres basses du fleuve. Il

Katharina Eck

Psyche on the Wall: A Decorative Re-interpretation of the Cupid-Psyche Liaison

< katharina.eck@googlemail.com >

One of the representative, neo-classically furnished rooms in Eichstätt's District Office, former residence of the prince-bishop, gave birth to this project. There are six wallpaper panels which have recently been restored that show six different scenes of the *Psyche* tales. The reference text for these wallpaper hangings is obviously *The Loves of Cupid and Psyche* by La Fontaine, written in 1669.

The original wallpaper series includes twelve panels based on engravings by Merry-Joseph Blondel and Louis Laffitte for the manufacture of Joseph Dufour in Paris. The panels were imprinted using over 1000 blocks and finished in grisaille, which gave them a sculptural aspect. Dufour's Cupid and Psyche became famous during the mid-nineteenth century and spread all over Europe and America. Apparently, the wallpaper appealed to the European royal dynasties and nobility as well as to the aspiring bourgeoisie wanting to decorate their vast mansions. The myth of Psyche which had been transformed by La Fontaine into a courtly narration of a couple finding each other and vanquishing errors and obstacles fits perfectly into the *goût de l'époque*—but it also tells much about a woman's self-reflection concerning her position in society and her possible love life.

With the development of the two-sex model as a natural order around 1800, the myth of Psyche and its visualization had experienced a change from allegorical reading/interpretation to a profound analysis of the psychological state of a female figure always floating between a bodiless divine being and a woman's body. Psyche becomes a figur-e(ation) of a *rite de passage*. In my master's thesis, I want to analyze the Dufour wallpaper with regard to this aspect and in relation to the textual and visual/sculptural re-interpretation of the myth of Cupid and Psyche in the eighteenth and early nineteenth centuries.

Noémie Etienne

Pédagogie et politique : les restaurations dans l'espace public à Paris (1750–1815)

< noemie.etienne@lettres.unige.ch >

En 1747, La Font de Saint-Yenne s'émeut dans ses *Réflexions* de l'état de conservation des tableaux du Roi et révèle les accusations de barbarie qui sont proférées contre la France depuis l'étranger. Trois ans plus tard, les restaurations des peintures de la collection royale sont présentées au public de la Galerie du Luxembourg. Volonté pédagogique visant l'édification des foules et sa sensibilisation à la matérialité des œuvres ? Ou stratégie politique poursuivant d'autre buts ?

Sur un arc chronologique de plus de cinquante ans, cette communication se propose d'esquisser la généalogie de l'exposition publique des restaurations, dont la tradition se poursuit encore aujourd'hui. Ce parcours trouvera un point culminant à la Révolution. Avec l'arrivée d'un patrimoine soustrait aux pays conquis, la restauration devient en effet une pratique sensible, témoignant des enjeux politiques focalisés sur l'objet d'art. Elle permet à la fois d'effacer les signes de la royauté, de régénérer les arts, tout au moins matériellement, et de contrecarrer les accusations de barbarie qui pleuvent sur l'administration révolutionnaire. Se développe alors une stratégie textuelle et visuelle destinant à faire de l'autre — l'italien — le barbare, incapable de soigner son patrimoine, lequel est d'autant plus légitimement en France qu'il y est bien traité. Placée du côté de la civilisation, l'administration française émerge ainsi comme un propriétaire légitime et bienveillant.

Nadine Franci Binder

Civilisation du regard. Vers un autre paradigme de la perception dans la représentation du mouvement autour de 1900

< nadine.franci@unige.ch >

Au cours du XIXe siècle, les nouvelles connaissances de la médecine et de la psychologie, de même que des innovations technologiques provoquent un renouveau important dans la conception du monde. Une culture visuelle révolutionnaire et socialement puissante se met en place, qui peut être d'écrite comme « civilisation du regard ». Celle-ci mène et, d'une part, à une production d'images basée sur les impératifs des nouveaux outils, d'autre part, à une crise épistémologique, pour enfin aboutir à une renonciation aux formes habituelles de représentation.

Dans cette étude, je propose d'examiner, à travers des exemples de la représentation du mouvement dans la peinture autour de 1900, dans quelle mesure les innovations technologiques ainsi que les discours scientifiques et populaires sur la perception et la réalité influencèrent la culture visuelle. Je soulèverai la question des modèles et des conventions de la représentation. Quelles applications devinrent dominantes et pourquoi ? À l'aide de ces réflexions, je montrerai que l'essor de l'abstraction au début du XXe siècle ne résulte pas exclusivement d'une opposition aux convictions scientifiques et à la photographie. En effet, il s'agit de le concevoir également comme signe d'un changement dans les discours de visualisation, lesquels remplacèrent l'idéal d'une objectivité mécanique par un appel à la perception subjective.

Marie Garraut

A la croisée de deux modèles de civilisation européens : la situation ambiguë des Anciens Pays-Bas, à la lumière des paysages de Joachim Patinir

< marie.garraut@ens.fr >

La géographie artistique de l'Europe à l'aube du XVIe siècle pourrait être envisagée, davantage que sur le fondement d'une dichotomie commode Nord-Sud, selon une opposition profonde et opérante entre deux modèles de civilisation : une civilisation de la nature, qui correspondrait à la zone germanique et sa fameuse forêt hercynienne, et une civilisation urbaine, où la marque de l'homme serait plus directement visible, et que représenterait l'Italie. Formulée traditionnellement depuis Tacite, réactivée au XIXe siècle dans le contexte du romantisme et de la définition d'esprits nationaux, cette opposition est encore vivace au siècle dernier, non dépourvue de présupposés politiques.

Dans quelle mesure ce schéma a-t-il façonné la réalité ou les imaginaires, à la Renaissance ? Dans cette structure duelle, les Anciens Pays-Bas, couramment intégrés dans la vaste et trop vague appellation de « Nord » et de fait assimilés à l'espace germanique, se situent dans un troisième « lieu », mitoyen. C'est ce que reflète l'œuvre d'un peintre originaire des Pays-Bas du Sud : Joachim Patinir. Témoignant des problématiques corrélatives à l'humanisme en pleine diffusion, les peintures de Patinir révèlent un rapport complexe entre l'homme et le paysage. Elles réalisent une sorte d'équation entre des zones sauvages — où seule la nature aurait droit de cité, à l'instar de la forêt des œuvres d'Albrecht Altdorfer — et des régions portant trace de l'activité humaine. L'œuvre de Patinir est une clef précieuse pour appréhender la position propre des Anciens Pays-Bas dans l'équilibre des modèles de civilisations.

Emilie Goudal

Les femmes d'Alger de Delacroix à Erro : évolution de la vision artistique occidentale de l'Algérie ?

< egoudal@gmail.com >

Au lendemain de la conquête française de l'Algérie, au Salon de 1834, Eugène Delacroix révèle, au travers des *Femmes d'Alger dans leur appartement*, sa vision, pour le moins fantasmée, de ce territoire oriental nouvellement conquis. Reprises au courant du XXe siècle par bon nombre d'artistes contemporains (Pablo Picasso, Guttuso, Roy Lichtenstein, Erro…), les *Femmes d'Alger* n'ont eu de cesse de réinterroger la représentation occidentale de l'Algérie. Cependant pouvons-nous réellement considérer que la vision artistique occidentale a su évoluer au gré des changements sociopolitiques du rapport entre l'Algérie et la France ? Nous verrons si ces reprises du thème des femmes d'Alger se font alors l'écho de l'évolution des



20 Gero's Crucifix, Cologne



3 Reliquary in the form of the head of the Emperor Charlemagne

consciences face à la politique coloniale et le « choc civilisationnel » qu'elle induit… Cette étude touchera alors le cœur d'un débat contemporain insidieux au sujet de la reconnaissance de l'altérité — non hiérarchisée ? — de la culture algérienne ; aboutissant inévitablement à la polémique silencieuse autour de la légitimité même de l'indépendance d'un territoire, que la France se refuse d'admettre.

Ursula Grünenwald
Kein Heim für den Touristen? Francis Alys' künstlerische Auseinandersetzung mit seiner Wahlheimat Mexiko

< u.gruen@web.de >

Der 1958 in Antwerpen geborene Konzeptkünstler Francis Alys kam 1990 nach Mexico City. Zentrales Thema seiner Kunst ist das Leben in der Großstadt: Er streift zu Fuß durch den urbanen Raum und verarbeitet die dabei gewonnenen Eindrücke und Fundstücke zu prägnanten Aussagen über Geschichte und Vergangenheit eines Ortes. Ohne ein bestimmtes Medium zu präferieren, arbeitet Alys mit Performances, kleinformatiger figurativer Malerei, Videos und Fotografien.

Für meinen Vortrag wähle ich Arbeiten aus, in denen Alys seine Rolle als Fremder und die kulturellen Eigenheiten seines Gastlandes thematisiert. Alys gelingt es mit der Verbindung unterschiedlicher Bildquellen aus der „high" und „low art" Mexikos und Europas, Bilder für die komplexe Realität seines Gastlandes zwischen Tradition und Moderne zu finden. Mit leisem ironischen Unterton formuliert er seine Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen und bricht gängige Stereotype auf. Alys zeigt auch in jüngeren Werken keine Tendenz „heimisch" zu werden. Wie der Baudelairesche „Flaneur" bewegt er sich im Spannungsfeld zwischen intimen Einblicken und distanzierter Beobachtung.

In meinem Vortrag stelle ich vier Positionen vor: 1. Der touristische Blick: „Flaneur" trifft Tagelöhner. 2. Die Distanz aufgeben: Das „sign painting project". 3. Kritik des Fortschrittsdenkens: die verzögerte Moderne in Mexiko. 4. „El Gringo": Der Fremde mit der Kamera.

Jeong-yon Ha
The Visual Representation of Tower Bridge at the End of the Nineteenth Century

< j.ha@ed.ac.uk >

This paper presents an art-historical study on the creation of Tower Bridge in London at the end of the nineteenth century, as projected in the contemporary visual arts. Taking Tower Bridge as a matrix of society, site and time, the study examines the social, spatial and historical aspects of the architecture through a close analysis of its visual representation. The principal source materials of my study are William Lionel Wyllie's 1895 Royal Academy exhibit *The Opening of Tower Bridge* (Guildhall Art Gallery, London) and Henri Lanos's illustration for the *Graphic* (20 February 1892), *The Present State of the Tower Bridge—A View from the Tower Pier, Surrey Side.* These works represented different aspects not only of Tower Bridge but also of London, which I consider in terms of British imperialism and the particular modernity of the imperial capital. In analysing the material I address the issues of changing imperial economy, technological change and Victorian aesthetic values, and examine the ways in which those issues are represented in the visual arts through different artistic aims, means and modes. The specific questions raised in the paper include: Why did the artist choose these particular sights? What can his specific perspective of viewing Tower Bridge mean? What aspects of the bridge and its surrounding are emphasised in his representation? What ideas and subjects are projected via means of viewpoint, colour and composition? In answering these questions I shall explore the role of the visual representation of Tower Bridge at the turn of the twentieth century.

Dominic Hardy
Quand les Hurons recevaient la représentation de la France

< hardy.dominic@uqam.ca >

Il s'agira d'examiner le lieu fécond et instable qu'est l'historiographie autour d'une toile non signée et non datée, connue sous le titre (mais cela, non de manière universelle) de *La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle France* (Musée des Ursulines, Québec), afin d'interroger l'évolution du recours à cette œuvre dans l'histoire des origines de l'art en Nouvelle-France, au Canada et en Amérique du Nord. Créée vers la fin du XVIIe siècle par une main qu'on a parfois identifiée à celle du peintre récollet Claude François, dit Frère Luc (1614–1685), qui était en mission en Nouvelle-France en 1670–1671, l'œuvre met en composition une figure Huronne qui reçoit de la figure symbolique de la France — dans un paysage laurentien couronné par l'apparition dans les nuages de la Sainte Trinité et des protecteurs du Canada —, un tableau qui représenterait la Sainte-Famille en compagnie des Saints jésuites François Xavier et Ignace de Loyola. On y a lu un discours portant sur la représentation de la représentation elle-même, comme symbole de la transmission de la foi et de la civilisation françaises, voire européennes, et cela dans le contexte d'une mission de la Contre-Réforme qui, en aidant à inventer un Canada quelque peu fictif, inventerait en même temps une France non moins fictive. Tableau-artéfact des origines de l'art européen en Amérique du Nord, *La France apportant la foi…* participe aux origines et, par la suite, aux révisions de l'histoire de l'art au Canada ; on en a fait une lecture « marinienne », on l'a approprié aux besoins des origines des arts des États-Unis. Nous voudrons donc revenir sur le tableau et l'ensemble des questions irrésolues qui l'entourent pour réfléchir à la dimension mythique — à juste titre pour une œuvre « méta-originaire » ? — qui semble désormais l'investir.

Jim Harris

Civilising Donatello: Carving, Polychromy and the Body of Christ

< jim.harris@courtauld.ac.uk >

The polychromed wooden crucifixes by Donatello and Brunelleschi at Santa Croce and Santa Maria Novella in Florence provide the subject of one of Vasari's most celebrated anecdotes: the story of Brunelleschi's dismissal of Donatello's Christ as a peasant and Donatello's confession on seeing his rival's work that, "*a te è conceduto fare I Cristi et a me i contadini*."

This paper will address the questions of what it was that placed Donatello's Christ outside the boundaries of acceptability for his friend and his biographer who, irrespective of the truth of the story, willed this viewpoint into the canon; of why, in the mid-sixteenth century, it was desirable to classify the crucifixes as "civilised" and "savage" objects despite their physical and contextual similarity; and of whether the distinction between them would have been as clearly visible to the quattrocento eye as it evidently was to Vasari.

Examining the crucifixes both as "pure" sculptural form and as polychromed wood, the paper will discuss how the surface treatment of sculpture mediates our understanding of and response to it, and the extent to which the application of a "skin" can or cannot alter the fundamental, formal legibility of the object. The centuries-old insistence on the categorical difference between Donatello's Christ and Brunelleschi's will thus shed light on how nuanced are the factors which forbid, or permit, certain readings of particular objects and of how polychromy can and cannot shift perceptions of what a sculpture is like, and what it is for.

Ursula Helg

Aneignung und Integration fremder Kunst und Kultur in Afrika. Ein Beitrag zu einer dialogisch und global ausgerichteten Kunstgeschichte

< ursula.helg@swissonline.ch >

„Nur die Antropophagie vereint uns. Gesellschaftlich. Wirtschaftlich. Philosophisch. Maskierter Ausdruck aller Individualismen, aller Kollektivismen, aller Religionen, aller Friedensverträge“ (Oswaldo de Andrade, 1928)

Rezeption und künstlerische Transformation sowie Integration fremdkultureller Elemente in der Kunst sind so alt wie der Kontakt zwischen den Kulturen selbst. Im Unterschied zur heutigen Ethnologie, die das Phänomen von Transfer und Verwandlung ausgiebig thematisiert, sich der damit einhergehenden Neukonstruktion kultureller Bedeutungen sowie der Standortbezogenheit und Subjektivität ihrer Interpreten



LES RACES HUMAINES 241

Extrait du film *Au Pays du Scalp*

Indienne de l'Ucayali

Photo Keystone

Jeune femme sud-africaine

Wide World Photo

Jeune fille anglaise

Labor. d'Anthropologie, Genève

Australienne

Les différentes variétés de cheveux

l'iris est brun, de nuances variées. On peut s'arrêter à trois nuances fondamentales d'yeux : clairs (bleus ou gris), foncés (du brun clair au brun foncé), intermédiaires (verts, gris jaunes, etc.). Ce sont les yeux à iris foncé qui sont les plus communs. Les Asiates, les Américains, les Africains, les Océaniens, ont, à peu près exclusivement, des yeux très pigmentés. Ce sont les Européens qui presque seuls, fournissent un pourcentage élevé d'yeux clairs : les Nordiques,

bewusst ist und ihnen methodisch Rechnung trägt, wurden diese Probleme in der Kunstwissenschaft lange nicht reflektiert. So ist es denn auch kein Zufall, dass das oben zitierte, vom brasilianischen Schriftsteller Oswaldo de Andrade 1928 veröffentlichte *Manifesto Antropófago*, in dem Aneignung, Transformation und Integration des Fremden als Konstante der Kunstproduktion erkannt und als künstlerische Methode propagiert werden, innerhalb der eurozentrisch ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung lange keine Beachtung gefunden hat. Unter dem Begriff des Primitivismus wurde zwar seit den 1980er Jahren die Aneignung aussereuropäischer Kunst und Ideen durch die westlichen Künstler in der Kunstwissenschaft vermehrt als solche thematisiert, dem Kunst- und Kulturtransfer in die umgekehrte Richtung schenkte man jedoch bisher kaum Beachtung, obwohl diese ebenfalls stattfand und für die aussereuropäische Kunst und das kollektive Selbstbild der aussereuropäischen Völker ebenso Folgen hatte wie umgekehrt. In meinem Referat sollen anhand ausgewählter Beispiele aus Afrikas vergangener und zeitgenössischer Kunst künstlerische Aneignungs- und Transformationsprozesse dargestellt, analysiert und mit Blick auf eine global und dialogisch ausgerichtete Kunstwissenschaft diskutiert werden.

Jasmina Karabeg
Flaming, Savage Heart: Masson, Bataille and the Politics of Antiquity during the 1930s

< jkarabeg@interchange.ubc.ca >

In this essay, which outlines specific “politics of antiquity” during the 1930s, I will examine publications produced by Georges Bataille and André Masson and analyse changes in their conceptions of the ancient world. In his text “The Academic Horse” Bataille pits Gaelic coins with their de-structured depictions of horses against the classical integrity of Greek representations. Here, Bataille favours the Gaelic coin, which appears as a savage object that calls into question the regime of the classical logos.

But in *Sacrifices* and *Acephale*, which are the result of Bataille’s and Masson’s collaborative publishing activity, Greek antiquity is configured differently. Here, they restage central myths of European civilisation, thereby stressing its incomprehensible, savage core. Masson’s lines trace this complex world—both arid and soaked with honey and blood—while Bataille’s words demonstrate that the cruelty and incomprehensibility of this mythical world parallel the foreignness of our own psyche. Bataille introduces Masson’s images in *Sacrifices* by describing the psyche in terms of chance and occurrence, rather than in terms of an inner necessity of any kind.

I argue that their revised view of the ancient world has its own temporal and spatial dimensions, which reveal the liberatory potential of this revision. This reworking of the cultural topography of the ancient world directly addresses the politics of the 1930s. Bataille’s and Masson’s publications were to be savage, violent objects in themselves, aiming to disembowel the simulacrum of classicism staged by Albert Speer and Leni Riefenstahl for the celebrations of the Third Reich.

Jonathan D. Katz
Art, Eros and the Sixties

< JonathanDkatz@aol.com >

Years before the sexual revolution came to define a decade, artists in disparate regions of the globe from Japan to Brazil to the UK, working out of vastly different local political conditions, began to develop an Eros-based idiom. This talk explores why, at the height of the Cold War’s blinkered border consciousness, a theory of Eros was made universal as solvent to a range of repressive social strictures, not least global capitalism. Just before second wave feminism and gay and lesbian liberation linked political resistance with an ever increasing specification of erotic difference, it was Eros’ evocation of a universal capacity to experience somatic pleasure that made the body available as a site of active political resistance and dissent in the first place. As described by theorists such as Herbert Marcuse, this universal body—undifferentiated in terms of gender, sexuality, race, etc.—became the common ground of what would soon come to be understood as the sexual revolution.

Anne Lafont
Les tabous de l’histoire : figures noires

< anne.lafont@inha.fr >

Je compte aborder la notion de civilisation non pas comme un ensemble organisé, complexe et pérenne de caractéristiques politiques, économiques, artistiques, scientifiques, techniques d’une société ou d’un groupe de sociétés, c’est-à-dire comme une configuration historico-géographique particulière telle, par exemple, la civilisation chinoise, mais comme un processus nécessairement évolutionniste, sans être normatif, ni comparatiste sur le plan des valeurs.

Aussi, il ne s’agit pas de replacer le processus civilisateur dans une perspective colonialiste ou impérialiste qui hiérarchise les civilisations du monde et en propose une comme modèle à atteindre, mais de l’envisager comme un mouvement interne, non linéaire bien que continu, et actif pour ce qui concerne, selon Guizot, le perfectionnement de la vie civile, de la société, des relations des hommes entre eux et même, je cite (cours de 1828 et 1829 sur *La civilisation française* et *La civilisation européenne*) : « du développement de la vie individuelle, de la vie intérieure, de l’homme lui-même, de ses facultés, de ses sentiments, de ses idées ». Sous cet angle, il est permis de croire que l’écriture de l’histoire qui ambitionnerait une relation de la complexité, de l’hétérogénéité et de la diversité des populations qui l’ont faite, participerait de cette civilisation, de ce processus civilisateur, décrits par Guizot.

Aussi, j’aimerais confronter l’écriture de l’histoire de l’art française à certains objets qu’elle n’a pas encore embrassés (en l’occurrence la représentation des Noirs) et montrer qu’elle peut, comme idéal de progrès, comme idéal de civilité, s’auto-assigner la prise en charge de ces histoires, ou pour reprendre les mots de Norbert Elias dans *La Société de Cour* (1974), « s’auto-contraindre à maîtriser ses pulsions »,

pulsions que j'associe dans le cas présent à l'occultation des personnages noirs, pourtant récurrents, dans l'histoire des arts visuels du XVIII[e] siècle.

Je prendrai plusieurs exemples de Coypel à Girodet en passant par Carmontelle, et je poserai l'éventualité d'un tabou visuel spécifiquement français en regard des propositions d'historiennes de l'art anglo-saxonnes et allemandes (Weston, Grimaldo-Grigsby, Schmidt-Linsenhoff, Macgrawth).

Juliette Lavie
Photographie et pédagogie. A propos d'*Alphabet* d'Emmanuel Sougez et d'Henri Jonquières (1931)

< juliette.lavie@gmail.com >

Dans les années 1920 se développe en Allemagne l'idée selon laquelle le stade idéal d'évolution d'une société ne doit plus se limiter à l'enseignement de l'écrit, mais s'ouvrir à l'apprentissage d'un nouveau mode de communication purement visuelle. Les avant-gardes font de l'art un agent civilisateur destiné non plus à l'élite mais aux masses. Par ailleurs l'enfant, vierge de toute culture, devient une cible idéale. Et de nouvelles méthodes d'instruction placent la photographie, au même titre que la lettre, dans les savoirs à maîtriser. Dans ce contexte, les éditeurs tentent de concrétiser ces idées en réalisant des albums où la photographie en tant qu'outil pédagogique se substitue parfois à l'écrit.

En 1931, l'éditeur parisien Jonquières et le photographe Sougez réalisent un alphabet photographique trilingue (allemand, français, anglais). Cet album intitulé *Alphabet*, réunit un ensemble de photographies dans le but de montrer divers aspects du monde comme le fait la collection d'un cabinet de curiosités. Sougez et Jonquières font aussi de cet album une réponse à la montée du nationalisme en fédérant, après la Grande Guerre, la jeune génération autour d'un objet culturel commun. Dans cet album, la photographie — en tant que relais direct entre la connaissance et le regardeur — devient un instrument de civilisation. Elle réunit les peuples en effaçant les différences culturelles que l'écrit dans sa diversité nationale n'avait pu estomper. De ce fait, la rencontre de ces deux langages dans *Alphabet* symbolise le résultat concret d'une communication visuelle aboutie et illustre en partie le rêve ancestral de civilisation de l'avant-garde.

David Michel Lemaire
Les *Christ au jardin des Oliviers* d'Eugène Delacroix : figure de l'artiste prophète ?

< david.lemaire@unige.ch >

Durant la première moitié du XIX[e] siècle en France, les utopistes de gauche et les poètes du cénacle romantique attribuent aux artistes un rôle nouveau. C'est ce que

l'historien des idées Paul Bénichou appellera, en 1977, le « temps des prophètes ». Le comte de Saint-Simon imagine un triumvirat de trois classes sociales : les industriels, les savants et les artistes. A ces derniers, il confère le rôle de communiquer les idées nouvelles. Pourtant, il reconnaît aussi à l'artiste une capacité visionnaire qui lui permet de prendre une part active à l'élaboration de ces idées. Le philosophe Charles Fourier ira jusqu'à parler d'artiste prophète.

Sans jamais adhérer à aucun de ces mouvements, Eugène Delacroix connaît ces systèmes de pensée. Est-il possible d'observer un dialogue entre ses peintures et les réflexions sociales sur le rôle de l'artiste ?

J'examinerai les peintures représentant le Christ au jardin des Oliviers. On y observe, chronologiquement, des variations importantes. Les poètes romantiques se sont aussi emparés de ce sujet pour y réfléchir sur leur propre condition. Sous leur plume, le récit met en scène des thématiques telles que l'élection de l'artiste, sa solitude et l'incompréhension qu'il rencontre, ainsi que son abandon par Dieu. Ces thématiques se retrouvent de manière évolutive sur les toiles de Delacroix.

Mises dans un tel contexte, ces peintures religieuses se chargent d'enjeux plus larges que la dévotion des fidèles. Elles éclairent aussi l'instrumentalisation qui peut être faite de la religion dans les débats de la cité.

Marie-Ève Marchand
L'usage muséal des collections d'arts décoratifs et leur statut dans le discours général de l'histoire de l'art : le cas du South Kensington Museum dans la seconde moitié du XIX[e] siècle

< marie-eve.marchand.2@umontreal.ca >

L'étude de cas du musée de South Kensington, considéré comme le premier musée d'arts décoratifs fondé en Angleterre en 1852 avant de devenir le Victoria and Albert Museum en 1899, permettra de comprendre comment, par le biais de pratiques liées aux objets qu'il collectionne et qu'il présente, le musée s'inscrit dans une dynamique lui permettant d'agir à la fois dans la sphère sociale et sur le discours de l'histoire de l'art. Plus précisément, il sera question d'évaluer les liens entre les stratégies adoptées par le South Kensington afin de valoriser l'utilité et l'intérêt public de ses collections et la construction d'un statut particulier pour les objets d'arts décoratifs dans le discours plus général de l'histoire de l'art occidentale. L'étude de l'utilisation des collections dans une perspective didactique visant à répondre au mandat social d'éducation au bon goût visé par l'institution, illustre la notion d'objet comme modèle ainsi que les liens entretenus par le musée avec le commerce et l'industrie. Aussi, l'évaluation des principes d'enseignement et des stratégies d'exposition permet de dégager quelques éléments révélant la subordination des arts décoratifs comme champ d'étude. À cet égard, les enjeux liés à la démocratisation, à la matérialité de l'objet et à l'éclectisme des collections sont déterminants dans le processus de hiérarchisation des arts mineurs. En somme, par l'examen des buts et pratiques

du musée, il devient possible de concevoir de manière tangible quelques-uns des nombreux facteurs influençant l'ambiguïté du statut des arts décoratifs par rapport aux beaux-arts à une période et dans une culture données et ce, dans un angle d'approche considérant l'institution muséale comme un pilier central des problématiques liées à la hiérarchisation des arts mineurs.

David Mark Mitchell
Aby Warburg and the Art Historian's Laughter

< 6dm49@queensu.ca >

My paper will not address the civilizing function of the work of art, but rather the potential civilizing agency of the art historian's examination. I will focus on Aby Warburg and his conception of the relationship between researcher and subject.

In Warburg's study of the Pueblo natives, he identified the inclination to laugh at another culture as the most dangerous one for the cultural researcher. Civilized laughter in the face of "primitive" cultural practice is a symptom not only of the cultural difference between the modern researcher and the native pagan, but also of the internal division of the art historian who must suppress his inclination to laughter in order to see the continuity between primitive paganism and modern civilization.

My paper will focus on the theme of laughter in Warburg's writings as a key to Warburg's notion of civilization as a process of sublimation and repression. Moments of laughter and moments of its self-conscious inhibition mark the dangerous areas of difference that must be bridged in order to recognize the structural continuities between pagan mythologies and civilized modernities. In Warburg's conception the art historian is an inevitably fragmented subject who must recognize the reflection of the other in the mirror of his or her own mind.

Anna Monusova
Entre la culture nationale et la civilisation occidentale : le folklore russe chez Ivan Bilibine et Vassili Kandinsky

< anna.monusova@gmail.com >

L'opposition Occident/Russie est l'un des motifs structurant les débats dans l'avant-garde russe de la fin XIXe et du début du XXe siècle. L'opposition modernisme/archaïsme est loin d'être une simple transposition picturale de la confrontation philosophique entre les occidentalistes et les slavophiles. Il est intéressant de s'interroger sur l'interprétation que donnent des sujets liés au folklore national les artistes qui se trouvent à la charnière des mondes russe et occidental. Nous examinerons deux exemples : celui d'Ivan Bilibine (1876–1942), célèbre pour ses illustrations des contes populaires, et celui de Vassili Kandinsky (1866–1944) qui utilise massivement des thèmes d'inspiration russe dans les années 1904–1908. Les deux peintres commencent leur formations artistique à Munich à la fin du XIXe siècle. Leurs voies divergent après : Kandinsky reste à Munich et Bilibine retourne en Russie. Les deux se tournent rapidement vers des sujets « russes ». Quel est le rôle des références russes et occidentales dans l'œuvre des deux artistes à ce moment-là ? Quel impact le fait de construire sa carrière en Russie ou en Europe a-t-il sur l'interprétation du folklore russe ? Nous essaierons d'analyser les rapports entretenus par l'œuvre des deux peintres avec les courants artistiques de l'époque ainsi qu'avec les recherches ethnographiques alors en pleine expansion. Nous proposons là un travail en cours, lié à la thèse de doctorat que nous préparons, qui ne prétend pas encore proposer des conclusions générales, mais qui veut éclairer par des études de cas certains points d'un débat extrêmement complexe.

Suzanne Paquet
Formes spatiales et grands récits urbains : figures de l'instantané

< suzanne.paquet@umontreal.ca >

Les monuments et les *grands décors* urbains agissent généralement comme médiateurs des valeurs civilisatrices. Dans un monde structuré par la mobilité, où les pôles d'échanges sont le local et le global, dans une économie que Jeremy Rifkin qualifie de *capitalisme culturel*, ce sont les villes qui doivent se distinguer et dominer. De même que l'on construisait de grands ensembles symboliques qui devaient exprimer puissance, autorité, identité et unicité culturelle, les architectes et les spécialistes de l'urbanisme aujourd'hui s'appliquent à mettre en scène l'espace public, à illustrer de grands récits urbains ou des identités locales fortes en créant des paysages distinctifs. L'espace public urbain fait alors l'objet de cures d'embellissement, des grands travaux dans lesquels les *formes* de l'art sont convoquées, de différentes manières. L'on pensera tout de suite à l'art public, dans ses manifestations traditionnelles et permanentes ; toutefois l'instrumentalisation de l'art au profit des mises en scènes urbaines est beaucoup plus fine ou habile. Il y aurait par exemple la *mise en tableaux* des lieux, une opération qui, en fait, les plierait à la condition de l'instantané, ce cliché qui se donne tout uniment et vite et qui est par essence reproductible, l'instantané partageant avec le tableau le point de vue prescrit et la perspective classique. Aussi, il a été suggéré que l'art environnemental, plus précisément le *land art* des années 1960 et 1970, considéré comme « art du paysage », aurait inspiré bien des interventions d'aménagement. Il faudrait plutôt supposer que c'est l'aspect *dématérialiste* de ces formes d'art qui serait le modèle : grâce à un *supplément documentaire*, pour employer l'expression de Rosalind Krauss, des œuvres éphémères ou trop lointaines pouvaient — et peuvent encore — être réactualisées ailleurs et n'importe quand.

Afin que le lieu physique et son image correspondent parfaitement, l'espace lui-même doit être conçu comme reproductible. Les grands décors de la suite de la civilisation seront des images, des images mobiles ayant quelque part un équivalent (ou un moule) tangible. Pour comprendre comment ces formules dérivées de l'art peuvent être opératoires dans la production de l'espace urbain, Bordeaux et Montréal feront l'objet d'une étude comparative.

Lucia Piccioni
Strapaese et *Stracittà* : deux modèles de civilisation dans le fascisme italien

< lucia.piccioni@inha.fr >

Dans les années vingt, lorsque le régime fasciste italien se met en place, l'art est célébré comme élément fondateur d'une nouvelle « civilisation ». Le débat autour de la définition d'un art fasciste dont l'« italianisme » constitue le trait distinctif, s'organise autour de deux mouvements culturels antagonistes : *Strapaese* et *Stracittà*, qui promeuvent des modèles de civilisation respectivement fondés sur des valeurs rurales et urbaines.

Strapaese, lié à la revue toscane *Il Selvaggio* (1924–1943) — « Le Sauvage » — construit à travers des paysages, des natures mortes et la célébration de la tradition des primitifs toscans, un modèle de civilisation organique lié à la terre et à la religion catholique. *Stracittà*, qui se réclame stratégiquement tantôt du groupe *Novecento* tantôt de la notion de « réalisme magique », exalte au contraire l'humanisme et le pouvoir magique de l'artiste à travers les représentations de la figure humaine.

Comment, d'un point de vue historiographique et iconographique, ces deux modèles de civilisation concurrents justifient-ils leur ambition de représenter l'art fasciste ? Dans *Strapaese*, la notion de sauvagerie, qui renvoie à l'authenticité du monde paysan, est définie comme la matrice de la véritable civilisation du peuple italien en opposition aux valeurs corrompues de la culture urbaine représentée par le mouvement adverse *Stracittà*. Dans les années 30, ce dernier, qui érige l'art en mythe fondateur d'une nouvelle « civilisation », finit par s'imposer en servant les attentes totalitaristes et universalistes de la dictature.

Corina Reian-Simon
John Ruskin et Winston Churchill on Art and Aspects of European Civilization

< simon_corina@yahoo.com >

The proposed paper focuses on the role of the British imperial imaginary in the shaping of the symbolic map of Europe during the nineteenth and the twentieth centuries. Its main intent is to establish the source of Churchill's famous "Iron Curtain" imagery as being the nineteenth-century taxonomy of European civilization, which was metaphorically expressed by John Ruskin in one of the most popular books of the time in England, *Modern Painters*. Here, Ruskin constructs a concept of Central Europe that announces the Mitteleuropa of the beginning of the twentieth century.

Ruskin's interest in politics derived from his research on art, while Churchill discovered art as a substitute for power in a time when his role in politics was diminished. Although politically they were of different orientations, they were nevertheless two of the most fervent promoters of British imperialism in their own times, sharing the same views about the importance of the Empire for the British identity and the need to protect its interests in continental Europe or elsewhere.

Ruskin saw art and politics as human constructions based on laws "of help" or "of corruption," while Churchill regarded them in terms of warfare based on strategies, tactics and confrontation. However, in times of maximum crisis, such as the Crimean War and the Second World War, they developed similar, strong geopolitical imageries, and these imageries deal with intra-European frontiers and the concept of Western civilization.

Inderbir S. Riar
Notes from the Underground City

< sr1@columbia.edu >

This paper examines the critical response to the emergence of the "underground city" in Montreal during the 1960s. The focus will be on how the underground city was contextualised in architectural culture as a new type of urbanism, one that presumably departed from the conventions of functionalism articulated by the Modern Movement. Critics such as Peter Blake, the famed editor of *Architectural Forum*, and Reyner Banham discovered in Montreal evidence of an urban "network" or "organism." Celebrated for its "megastructural" properties, the underground (or, in Blake's parlance, "multilevel") city would, in turn, be used by local architects to project new ways of reorganising social life.

The underground city presents a curious historical and spatial reversal: the avant-garde city was a cultural and industrial entity organised by *visible* hierarchies of function; yet its antithesis found expression in a netherworld without any discernible form—a completely interiorised environment, totally artificial, and entirely built rather than given. Thus would grow a new critique against the validity of supporting a subterranean urbanism at the expense of traditional street life as found in the existing city.

Montreal's underground city is a remarkable instance of the modernist desire to design the city as a "whole." Yet it is a place that has been unable to transcend itself, and remains an ambiguous terrain of quasi-public functions. As such, it points to how even the most visionary hopes for a "network" have become "splintered" as the city is increasingly divided for the use of high-value users and consumers.

Alessandra Troncone
Le mostre di arte africana in Europa e America in epoca postmoderna

< aletronk@gmail.com >

Se le Avanguardie storiche sono state attraversate da un interesse nei confronti del cosiddetto "Primitivismo", è solo a partire dagli anni Sessanta che si comincia a discutere di un'arte africana contemporanea: l'attenzione non è più rivolta alla semplice adozione di formule stilistiche quanto all'identificazione di una realtà artistica situata in un proprio contesto. In questo processo, le mostre divengono un momento fondamentale per un dibattito critico che passa anche attraverso la scelta degli artisti e degli allestimenti.

È con la mostra *Les Magiciens de la terre* (Parigi, 1989) che l'arte africana entra a pieno titolo nel sistema occidentale dell'arte, segnando l'inizio di una nuova apertura nei confronti del Sud e dell'Oriente del mondo. L'evento parigino, curato da Jean-Hubert Martin, è seguito a soli due anni di distanza da *Africa Explores*, organizzata da Susan Vogel a New York nel 1991. Nello stesso anno nasce la "Revue Noire", finalizzata a scardinare l'idea di un'arte africana 'primitiva' e a promuovere il riconoscimento di una sua coscienza artistica. Nel percorso che vede la sempre più massiccia partecipazione di artisti africani alle manifestazioni internazionali, quali Documenta di Kassel IX, X e XI e la Biennale di Venezia del 2001 (Esposizione *Authentic/Ex-centric*) e del 2003, è di fondamentale importanza la nascita della Biennale di Dakar (1992), concepita come iniziativa propriamente africana nel clima post-coloniale. Di notevole interesse negli ultimi anni, *Africa Remix* al Centre Pompidou di Parigi (2005) e *Hic sunt leones* a Napoli (2006), che di nuovo portano alla ribalta temi e problematiche legate all'*Art de la friche* così come definita da Jean Loup Amselle.

Luke Uglow
Morelli and Giorgione: Rhetoric and Competition

< l.s.uglow@sms.ed.ac.uk >

Giovanni Morelli's attribution to Giorgione of the *Sleeping Venus* secured his reputation. As he wrote himself: "This one fortunate discovery . . . will perhaps atone in some degree for my many other shortcomings." But what about these "shortcomings"? Of four paintings which he attributed to Giorgione for the first time, only the *Venus* is still considered to be authentic. Rather, it is his method that is cited as the reason for his continued relevance to the history of art history: "Morelli . . . pioneered an inductive procedure modelled on scientific methods." However, as has been noticed, this method seems to be primarily rhetorical. His use of the term "experimental"—the "testing" of a picture by the comparison of anatomical details—is a misrepresentation. The method is circular, seeing that one attribution justifies another.

What then has made Morelli so famous? It cannot be his attribution of the *Sleeping Venus*, given that the strength of this attribution is primarily documentary, nor can it be his method. Instead I propose that Morelli's success is due to his amplification of connoisseurial rhetoric, and more especially his intensification of rhetorical competition. In the texts Morelli's competitors are named more than any artist, so that the attributions of connoisseurs like Crowe & Cavalcaselle, become the real critical focus.

Connoisseurship defines and refines our notions of civilised cultural production, but there is no logic to making new attributions. It is neither inductive nor deductive, but only rhetorically so. Instead, progress in connoisseurship depends on competition, and no other connoisseur has seen this so clearly, or manifested it so completely in the presentation of his ideas, than Morelli. I would like to show that the recognition of his method as a rhetorical illusion has never diminished his success in the connoisseurial competition.

Emilie Vergé
L(e dés)ordre visuel de l'avant-garde cinématographique américaine et la notion de *wilderness* : Stan Brakhage

< verge.emilie@free.fr >

Les cas de peintres modernes, qui, pour trouver des modèles régénérateurs aux conventions artistiques occidentales, ont fui leur civilisation, pour s'intéresser aux formes produites dans des civilisations géographiquement ou historiquement lointaines, archaïques, sont devenus canoniques (Picasso et l'art nègre, Gauguin et l'Océanie, etc.). Lorsque Stan Brakhage (1933–2003) a voulu renouveler les conventions de l'art cinématographique dans sa forme narrative dominante, il s'est inscrit dans cette tradition. Plus radicalement qu'un archaïsme, c'est un mythe des origines anté-civilisationnelles que son œuvre a forgé, cependant sans transgresser son appartenance culturelle s'appuyant sur l'idée américaine de *wilderness*. J'interrogerai donc les rapports entre style, appartenance culturelle et mythe de l'« innocence » anté-civilisationnelle, à partir de cette œuvre filmique majeure dans l'histoire du cinéma d'avant-garde.

Brakhage est surtout connu pour ses films abstraits, proches de l'abstraction gestuelle de Pollock (intéressé d'ailleurs par l'art des Amérindiens), qu'il réalisa sans caméra, en peignant directement sur pellicule. Renoncer à la caméra, permettait de s'affranchir d'un regard techno-normé, perpétuant la tradition des dispositifs de contrôle de la vision, depuis les *camera obscura* de la Renaissance européenne, perspectiviste et illusionniste. Sans y renoncer toujours, il en transgresse alors les usages conventionnels pour faire style de « fautes techniques » (formes floues, par exemple) : un style pionnier ? Sans y renoncer encore, il développe une certaine iconographie paysagère, où s'exprime sa valorisation de la *wilderness*.

Daniela Viggiani
Le mythe comme expression de l'altérité : le cas emblématique de la figure de Médée

< danielaviggiani@libero.it >

Toute culture exprime l'altérité comme un signe de civilisation. La culture occidentale a utilisé le langage du mythe pour reconnaître et pour métaboliser l'élément étranger par rapport à elle-même. L'histoire de Médée est parmi les plus connues des légendes du monde ancien liées à la figure de l'Autre et de l'Étranger.
Mon intervention aura pour objet, d'une part, l'aspect d'altérité qui émerge dans la tradition du mythe médéen et, d'autre part, les différentes formes que prend cet aspect précis dans l'art. L'analyse de quelques exemples iconographiques, de l'ère classique à nos jours, permettra d'opérer une réflexion sur le fonctionnement du modèle mythique à ces époques données.

Nous verrons premièrement Euripide insistant sur le conflit qui divise la culture grecque des multiples cultures « barbares ». Deuxièmement, les productions de la Renaissance et de la période Baroque se servant du répertoire ovidien des *Métamorphoses* pour déplacer l'attention sur les pouvoirs supranaturels de la magicienne et sa *terribilita*. Enfin, nous aborderons le changement qui s'opère au XIXe siècle à travers les nouvelles facettes de Médée commençant à prendre forme : l'exilée malheureuse, l'immigrante isolée et ostracisée pour sa différence.

Dans la réception de Médée dans l'histoire, le « triomphe de l'étrangeté » et la transformation de l'héroïne en symbole de l'altérité absolue jouent sur l'antinomie civilisation/barbarie, humain/inhumain. La fortune de ce mythe répond à l'exigence profonde de notre civilisation d'élaborer le deuil : la suppression de la dimension religieuse, sacrificielle, brute de la prêtresse Médée niée au profit de la rationalité et du monde rusé de Jason. Si l'esprit des Olympiens remporte sa victoire sur le monde de la Terre et de la Nuit, Médée en témoigne le pillage au nom de la civilisation.

Pauline von Arx
L'esprit subversif de Francis Picabia dans les couvertures de *Littérature*

< paulineva@hotmail.it >

Autour du sujet « L'Art et la notion de civilisation », j'aimerais attirer votre attention sur l'œuvre de Francis Picabia. Artiste français de renommée internationale pour les radicales métamorphoses de son œuvre picturale, il a joué un rôle fondamental dans l'affirmation des avant-gardes artistiques et littéraires du début du vingtième siècle. J'aimerais proposer en particulier l'analyse d'une série de dessins au crayon et à l'encre, réalisée autour des années 1922–1923, pour un projet de couvertures de la revue *Littérature* (nouvelle série 1922–1924). L'ensemble des maquettes, pour la plupart des inédits, a été retrouvé récemment par la fille d'André Breton, Aube Elléouët, dans une enveloppe longtemps conservée dans les archives de son père.

Du point de vue iconographique, il est possible de repérer dans ces dessins une référence fréquente au camouflage, dans les sujets représentés et aussi bien pour le style qui les caractérise. Plusieurs d'entre eux présentent en effet des personnages masqués, impliqués dans des activités insolites, comme le cirque et les jeux de hasard, ou dans des pratiques érotiques fétichistes, qui rappellent les vignettes des revues humoristiques de la fin du XIXe siècle.

Du point de vue stylistique, au contraire, le camouflage est joué sur un plan plus subtil. Par un nouveau retour au figuratif, Picabia lance une critique poignante contre les artistes du *retour à l'ordre*, en se moquant en particulier de la récente diffusion d'un style « ingresque ». Il déguise alors son œuvre de citations et de fausses références à la peinture de Jean-Auguste-Dominique Ingres, en singeant de façon effrontée et polémique les nouveaux canons esthétiques du premier après-guerre.

C'est à travers la moquerie subversive de ces œuvres de Picabia que j'aimerais rattacher cette recherche, en termes d'anti-art, à la discussion autour de la notion de civilisation et, plus particulièrement, à la section « Ennemis de la civilisation ».

Thorsten Wübbena
The Concept of Nature and Civilization in the Music Videos of Björk

< wuebbena@kunst.uni-frankfurt.de >

The concepts of "nature" and "culture" in selected music videos by the Icelandic singer Björk Guðmundsdóttir will be discussed within this paper. In these video clips, the field of wilderness and civilization is distinguishable from the specific perspective of this musician. The artist's reflection of these counterparts and her attempts to unite them becomes apparent in the videos to the album *Homogenic* (1997). In an interview with the Dutch music journal *Oor*, Björk said:

> "I wanted to make it an honest record. Me, here, myself, at home. I asked myself if there is such a thing as Icelandic techno, and how it could sound. Well, in Iceland, everything revolves around nature, 24 hours a day. Earthquakes, snowstorms, rain, ice, volcanic eruptions, geysers. . . . Very elementary and uncontrollable. But [on] the other hand, Iceland is incredibly modern; everything is hi-tech. The number of people owning a computer is as high as nowhere else in the world. That contradiction is also on *Homogenic*."

The second single release *Bachelorette* and its relations to the video clips of the songs *Isobel* and *Human Behaviour* will be considered, as well as the first release from the album *Jóga*—which, because of the apparent absence of civilization, constitutes a kind of breach with the earlier videos. Lastly, the final single extracted from this album, the multiple-award-winning title *All Is Full of Love*, which is presented in the permanent collection of the Museum of Modern Art (New York), will also be analyzed within this paper.

The interlaced levels of image, music and text in the music videos and the numerous references document the underlying concept of the album, which is based on the artist's understanding of a differentiated yet intrinsically connected outer and inner relation between nature and today's high-tech world. To achieve this complex visual interpretation, Björk worked with directors and artists such as Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunningham, Lynn Fox and Matthew Barney.

Henri Zerner

Kenneth Clark, a Civilised Art Historian

< hzerner@fas.harvard.edu >

Jingjing Zheng

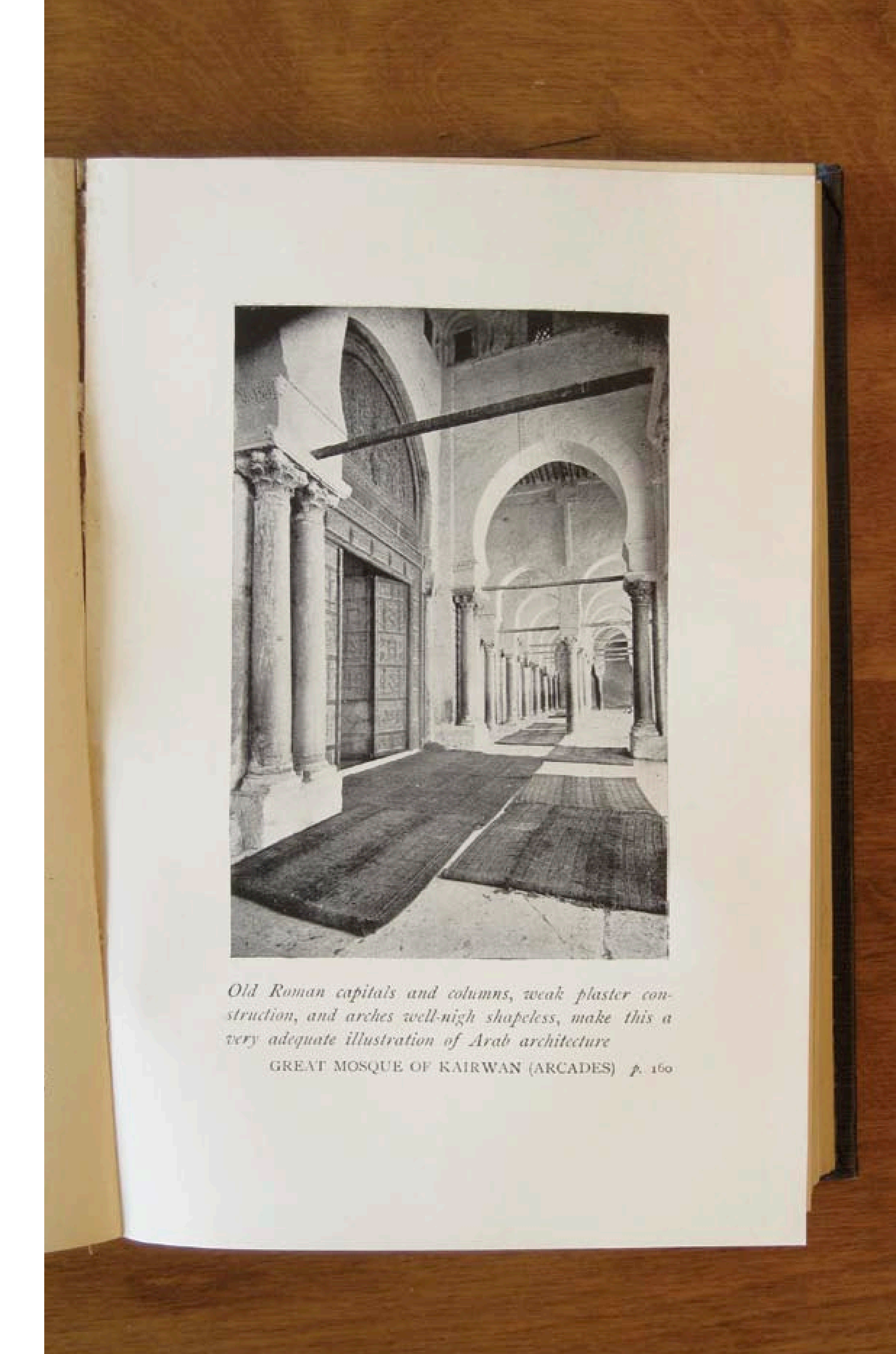
Identity, Alterity and Fluidity in the Globalized World: Works by Chinese-American Artist Liu Hung

< zjingjin@ualberta.ca >

In today's globalized world, the idea of the "imagined community," in Benedict Anderson's words, as a stable source for national identity, is being challenged more than ever before. Issues of globalization are also complicated by so-called "post-colonial globalism," which requires attention to the power relations between the East and the West, the developing and the developed worlds.

For Chinese American women in diaspora, identity is affected by their experiences of migration, and consequently shaped by the cultures of two distinct worlds. In this essay, I argue that, on the one hand, this identity is shaped by women's subordinate position in the patriarchy originating in the Chinese feudal system and Confucian ideology, yet it is empowered by the socialist utopian ideology promoted by Mao Zedong. On the other hand, the identity is emancipated, to some extent, in a liberal democratic system in the United States; however, it has also developed a critical and resistant position to a system dominated by the white patriarchy.

By creating images based on historical photographs found in China, Liu Hung examines how history and memory constrain her identity as the subject of two societies. In particular, this essay will look at two of Liu Hung's recent series: *Seven Poses* (2005) and the *Prodigal Daughter Series* (2008), and a group of works created during the early period of her career: *Souvenir* (1991), *Tang Ren Jie* (1988), and *Women of Color* (1991).



Michael Zimmermann

Vision contre cinéma, nature contre culture. Bergson, Delaunay et la structure d'une crise du dispositif médiatique

< michael.zimmermann@ku-eichstaett.de >

Tout comme les futuristes italiens, Robert Delaunay proposa entre 1911 et 1914 des œuvres à caractère de plus en plus cinétique, notamment ses « formes circulaires ». Celles-ci devaient faire surgir dans l'acte de la vision l'illusion d'un mouvement qui « reste dans la durée » et qui s'opposerait à celui offert par le cinéma. En se référant à Henri Bergson, Delaunay proposa l'utopie d'un art du mouvement en confrontation avec le modèle de la cinématographie — et cela parallèlement au « film d'art » à travers lequel le cinéma conquérait un public plus ou moins bourgeois, en s'éloignant des foires et des spectacles populaires. Ce cas de concurrence entre les médias sera analysé comme étant emblématique des crises dans les dispositifs médiatiques en général. L'exemple servira à développer un modèle selon lequel des ruptures de ce genre seraient systématiquement accompagnées par des renégociations de ce qui est naturellement et culturellement codé dans le domaine de l'expérience — dans ce cas visuelle. De plus, en introduisant une notion de la « crise » sur l'arrière-fond historique de cette métaphore corporelle, on proposera un concept pour réfléchir sur de telles crises dans les dispositifs médiatiques. Finalement, on introduira des « formes circulaires » de Duchamp qui se positionnent peut-être de façon ironique vis-à-vis des icônes utopiques de Delaunay.

pour tous les aspects des choses et des êtres, l'affranchis ement de nombreuses traditions.
Non que l'art reproduise la nature, mais il s'enrichit lorsqu'il s'en inspire librement, sans
autre préoccupation que d'en suggérer les formes innombrables.
Il en est résulté un grand enrichissement dans l'*expression* et les *sentiments* que font naître
les œuvres d'art. Ce sont des faits dérivés, car l'art réside essentiellement dans la *forme*: dans
les lignes, les couleurs, les séries de sons. Les moyens d'expression, les sentiments suggérés
par les formes n'en ont pas moins été corrélativement accrus et affinés.
L'art dépend des matériaux, des instruments, du progrès de ses techniques propres, de la
variété de ses sujets, et aussi de conditions sociales ; mais il en reste pour une grande part auto-
nome. La genèse des grandes époques d'art est un fait qui a résisté jusqu'ici à toute explication
scientifique. Au moment où les techniques industrielles et les besoins sociaux ont fourni à
l'architecture ses plus grands moyens, au XIXe siècle, elle a momentanément cessé de progres-
ser. La création artistique reste pour un: grand part un secret du génie individuel.



Photo Wide World

New-York. Vue prise de l'Empire State building

L'accession des masses à la richesse et le développement des fabrications industrielles en
séries ont inondé le monde de productions médiocres ; la terre a été considérablement enlaidie
depuis au moins un siècle, dans le costume, l'habitation, la décoration. Le nombre des belles
œuvres n'a pas diminué ; elles sont admirées et recherchées par un nombre croissant d'hommes.
Mais elles ont été submergées par la masse des productions hâtives, prétentieuses et sans
beauté. L'éducation artistique, non seulement du peuple mais de la classe moyenne, n'a que
partiellement suivi leur ascension dans les techniques et la pensée.

4. L'organisation sociale et l'individualité

Au développement énorme des fonctions techniques et intellectuelles dans les sociétés mo-
dernes est lié un grand accroissement à la fois de l'organisation sociale et de l'individualité humaine.
L'intensité de la vie sociale s'est accrue manifestement par la concentration de l'industrie,
le développement de la production et de la consommation, la multiplication et l'extension des
échanges, le développement des routes, des ports, des travaux publics, des foyers urbains, du
crédit, l'augmentation des fortunes, la diffusion de l'éducation et du savoir, la presse, etc. et les
nouveaux besoins qui en ont été les conséquences.

Comité de l'École de printemps 2009

Comité scientifique
Christine Bernier (Université de Montréal)
Marco Collareta (Università di Pisa)
Thierry Dufrêne (Institut national d'histoire de l'art)
Dario Gamboni (Université de Genève)
Claude Imbert (École normale supérieure)
Thomas Kirchner (Goethe-Universität Frankfurt am Main)
Johanne Lamoureux (Université de Montréal)
Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Maria Grazia Messina (Università di Firenze)
Todd Porterfield, président (Université de Montréal)
Henri Zerner (Harvard University)
Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

Comité organisateur
Christine Bernier (Université de Montréal)
Anne-Marie Bouchard (Université de Montréal)
Alexis Desgagnés (Université de Montréal)
Dominic Hardy (Université du Québec à Montréal)
Ginette Jubinville (Université de Montréal)
Anne Lafont (Institut national d'histoire de l'art)
Johanne Lamoureux (Université de Montréal)
Marie-Josée Parent (Université de Montréal)
Todd Porterfield, président (Université de Montréal)
Eduardo Ralickas, coordonnateur (Université de Montréal, EHESS)
Alexis Sornin (Centre Canadien d'Architecture)

Contacts
EDP2009@histart.umontreal.ca
todd.porterfield@umontreal.ca
eduardo.ralickas@umontreal.ca

www.proartibus.net

Remerciements



Nous adressons tous nos remerciements à l'Université de Montréal, au Vice-rectorat à la recherche, à la Faculté des arts et des sciences, ainsi qu'au programme des Chaires de recherche du Canada, sans lesquels le succès de cette École de printemps n'aurait pas été possible. Cette École de printemps est le fruit de nombreuses collaborations ; que tous nos partenaires soient ici remerciés : au Centre Canadien d'Architecture, Mirko Zardini, directeur, et Alexis Sornin, responsable du Centre d'étude. Au Musée des beaux-arts de Montréal, Nathalie Bondil, directrice, Hélène Nadeau, chef du service de l'éducation et de l'action culturelle, et Danielle Roberge, responsable des activités culturelles. Au Musée d'art contemporain de Montréal, Josée Bélisle, conservatrice, et François Letourneux, conservateur adjoint. Au Goethe-Institut Montréal, Mechtild Manus, directrice, et Caroline Gagnon, coordonnatrice du programme culturel. À l'Institut culturel italien de Montréal, Angelo Mazzone, directeur. À HEC Montréal, Jean Elsinger, responsable, valorisation et transfert aux entreprises, ainsi que Josée Bolduc et Nathalie Langlais, agentes aux activités. Nous remercions également Ségolène Le Men, l'Institut universitaire de France, Laurence McFalls (directeur intérimaire du Centre d'études allemandes et européennes de l'Université de Montréal), S. Hollis Clayson (Bergen Evans Professor in the Humanities and Director of the Alice Kaplan Institute for the Humanities, Northwestern University), Anne Lafont (conseiller scientifique et chargé de mission à l'INHA), Sarah Linford (pensionnaire Fondation de France à l'INHA), Cédric Lesec (chargé d'études à l'INHA), Constance Moréteau (chargée de documentation Fondation de France à l'INHA), Danielle Ros (psychanalyste), Anne-Marie Bouchard, Ersy Contogouris, Alexis Desgagnés, Dominic Hardy, Ginette Jubinville, Marie-Josée Parent et Eduardo Ralickas.

Nous remercions pour leur collaboration nos partenaires du Réseau : Allemagne (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Ludwig-Maximilians-Universität München, Universität Augsburg, Zentralinstitut für Kunstgeschichte), États-Unis (Harvard University), France (École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, École normale supérieure Ulm, Institut national d'histoire de l'art, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Université d'Aix-Marseille), Italie (Scuola Normale Superiore di Pisa, Università degli Studi di Firenze, Università degli studi di Torino, Università di Pisa), Royaume-Uni (University of Edinburgh), Suisse (Université de Fribourg, Université de Genève, Université de Lausanne).



Canada Research Chairs

Chaires de recherche du Canada

























Adresses utiles

HEC MONTRÉAL
3000, chemin de la Côte-Sainte-Catherine (accès à partir de l'avenue Louis-Colin)
tél. 514-340-6000
Métro Université-de-Montréal
www.hec.ca

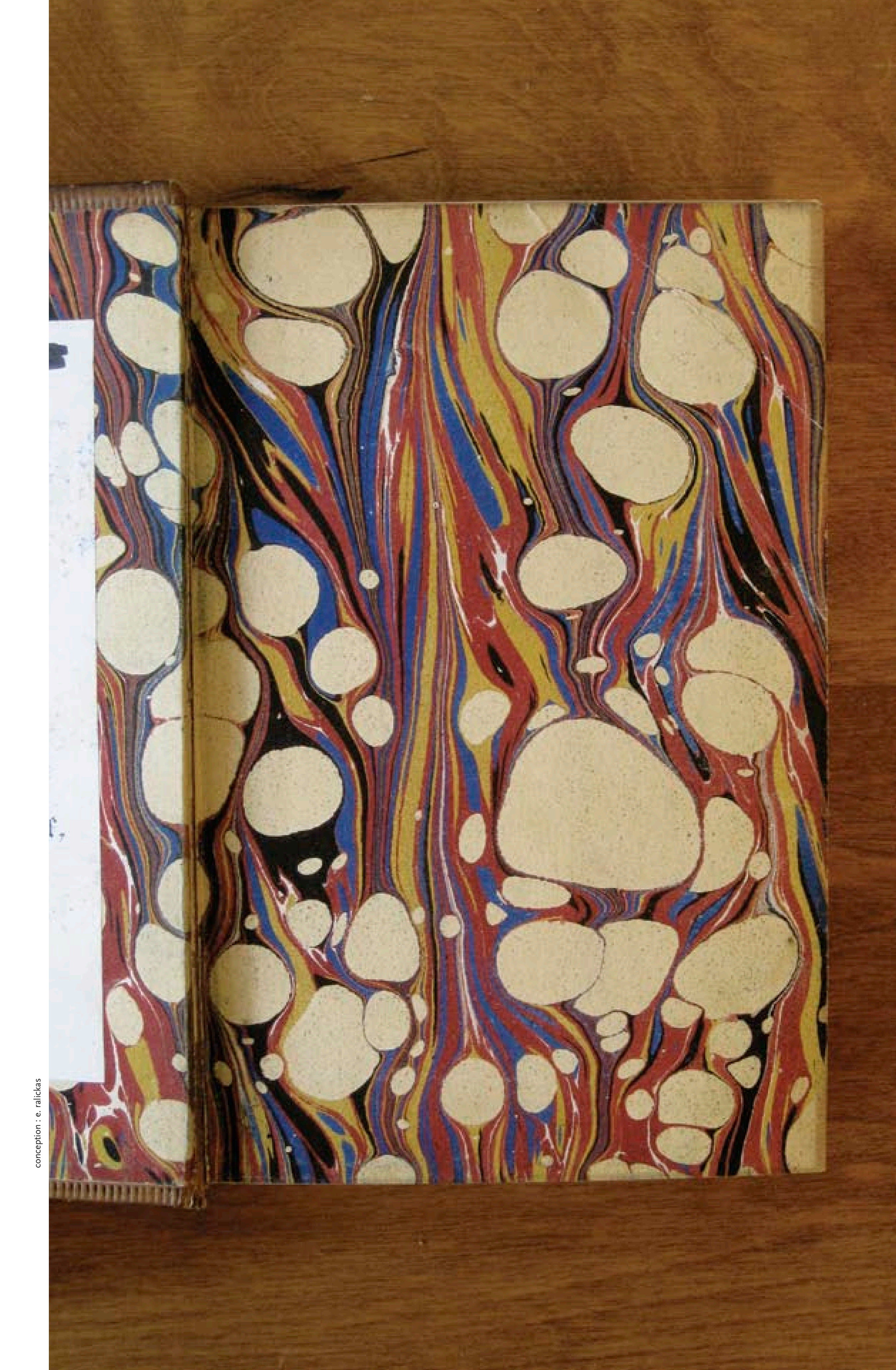
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
185, rue Sainte-Catherine Ouest
tél. 514-847-6226
Métro Place-des-Arts
www.macm.org

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
1380, rue Sherbrooke Ouest
tél. 514-285-2000
Métro Guy-Concordia, (sortie rue Guy)
www.mbam.qc.ca

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE
1920, rue Baile
tél. 514-939-7026
et 514-939-7000
Métro Guy-Concordia, (sortie rue Saint-Mathieu)
www.cca.qc.ca

LES STUDIOS HÔTEL UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
2450, boul. Édouard-Montpetit (réception : Pavillon Thérèse-Casgrain)
tél. 514-343-8006
Métro Édouard-Montpetit
www.studioshotel.ca
info@studioshotel.ca

conception : e. ralickas



Pages **2** et **55** : F. Guizot, *The History of Civilization from the Fall of the Roman Empire to the French Revolution*, traduction de William Hazlitt, New York, D. Appleton & Co., 1854, vol. II, contreplats marbrés. pages **6, 14** et **28–29** : Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1969, planches nos 1 et 11, p. 28 et planche n° 3, respectivement. Pages **24** et **50** : *L'évolution humaine, des origines à nos jours. Étude biologique, pyschologique et sociologique de l'homme*, sous la direction de Marie Lahy-Hollebecque, préface de M. Paul Langevin, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1934, t. ii, p. 42 et 90, respectivement. Page **33** : *L'évolution humaine, des origines à nos jours*, t. i, p. 239. Page **47** : Lisle March Phillipps, *The Works of Man*, Londres, Duckworth and Co., 1914, planche « Great Mosque of Kairwan (Arcades) » (p. 160).